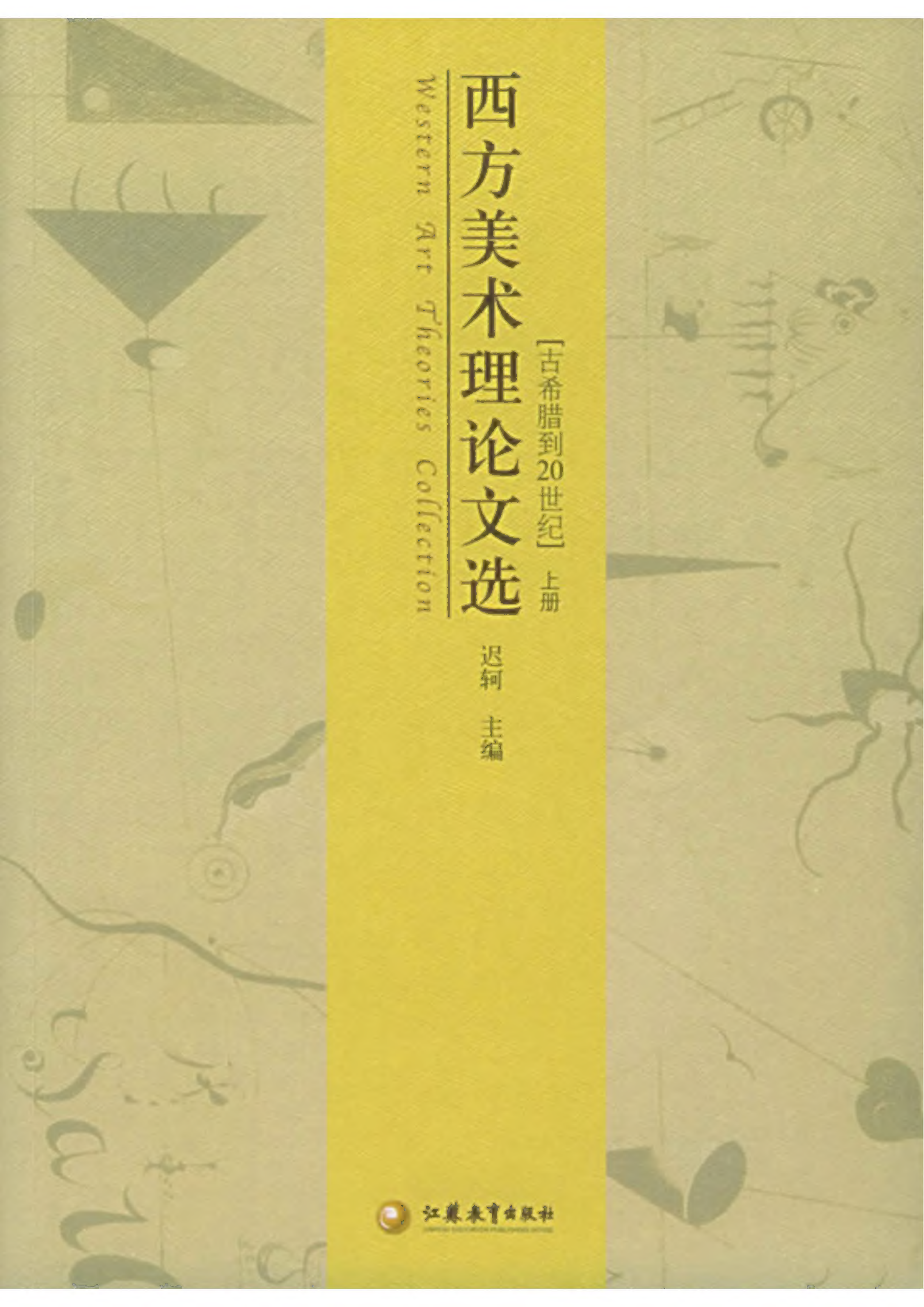

西方美术理论文选
Western Art Theories Collection
【古希腊到20世纪】上册
迟轲 主编
江苏教育出版社

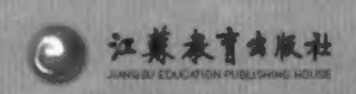
西方美术理论文选

Western Art Theories Collection

【古希腊到20世纪】上册

迟轲 主编

邵宏 杨小彦 李行远 李劲
李公明 徐清华 迟轲 迟罕 译



图书在版编目(CIP)数据

西方美术理论文选:古希腊到20世纪 / 迟轲主编.
南京:江苏教育出版社,2005.4
(西方艺术史丛书)
ISBN 7-5343-6186-9

Ⅰ.西...
Ⅱ.迟...
Ⅲ.美术理论一文集
Ⅳ.J0—53

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第004358号

出版者 江苏教育出版社
社 址 南京市马家街31号 邮编210009
网 址 http://www.1088.com.cn
出版人 张胜勇

书 名 西方美术理论文选——古希腊到20世纪
作 者 迟轲 主编
责任编辑 陈芃
集团地址 凤凰出版传媒集团有限公司
(南京市中央路165号210009)
集团网址 凤凰出版传媒网 http://www.ppm.cn
经 销 全国新华书店
印 刷 河北科技师范学院印刷厂
开 本 787×1092毫米 1/16
印 张 44 插页20
字 数 551 000
版 次 2005年4月第1版
印 次 2005年4月第1次印刷
印 数 0001—5000
定 价 49.80元(上下册)
发行热线 010—88876731
编辑热线 010—88876730

苏教版图书若有印装错误可向承印厂调换



《圣母加冕》
乔托
壁画
1303—1305年
意大利帕多瓦阿雷纳教堂



《丽达与鹅》
达·芬奇
油彩画布
1510—1515年
罗马波桀司美术馆藏

《最后的晚餐》
达·芬奇
壁画
1495—1498年
米兰圣玛利亚感恩修道院



《岩间圣母》
达·芬奇
油彩画布
1483—1485年
巴黎卢浮宫美术馆藏



《最后的审判》
米开朗琪罗
壁画
1536—1541年
梵蒂冈西斯廷礼拜堂



《圣母玛利亚之死》
卡拉瓦乔
祭坛画
1605—1606年
巴黎卢浮宫藏



7

《阿卡迪亚的牧人》
普桑
画布油画
1638—1640年
巴黎卢浮宫美术馆藏



8

《大卫的胜利》 普桑 油画 1623—1633年 伦敦达尔威治画廊藏



《西斯廷圣母》 拉斐尔 画布油画 1513—1514年 德累斯顿国立绘画馆藏



《亚马逊的溃退》 鲁本斯 木板油画 1618年 慕尼黑古典绘画陈列馆藏

《山上的十字架》 弗里德利希 1807—1808年 德累斯顿国立绘画馆藏

11

《运草车》 康斯太布尔 画布油画 1821年 伦敦国立美术馆藏

12

13



《狄安娜》
乌东
铜像 高210厘米
法国雕塑家乌东于1776年创作了石膏像，又在1780年创作了云石像，最后于1790年根据石膏像铸造出铜像，现藏于法国巴黎卢浮宫

14 《梅杜萨之筏》
席里柯
油画
1819年



15
《希阿岛的屠杀》
德拉克洛瓦
油画
1824年
巴黎卢浮宫藏

16



《打石工》
库尔贝
画布油画
1848 年
该画因德累斯顿博物馆受到轰炸而被毁





《奥南的葬礼》 库尔贝 画布油画 1849—1850年 巴黎奥塞美术馆藏



《村女》 库尔贝 画布油画 1851年 法国利兹市立美术馆藏



《浴女》库尔贝 画布油画 1852年 法国蒙彼利埃法布尔博物馆藏

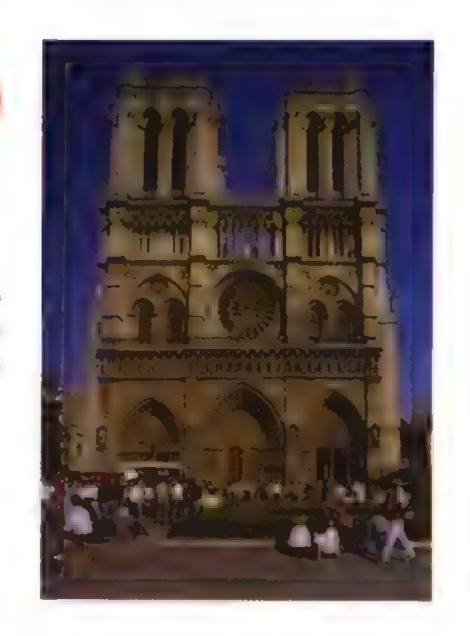


《思想者》
罗丹
1880—1900年
巴黎罗丹美术馆藏

21

巴黎圣母院

坐落于巴黎市中心塞纳河中的西岱岛上，始建于1163年，是巴黎大主教莫里斯·德·苏利决定兴建的，整座教堂在1345年才全部建成，历时180多年。巴黎圣母院是一座典型的“哥特式”教堂，是欧洲建筑史上一个划时代的标志



22

《草地上的午餐》 马奈 油画 1863年 巴黎卢浮宫藏



《奥林匹亚》 马奈 油画 1865年 巴黎卢浮宫藏



《日出·印象》 莫奈 画布油画 1872年 玛摩丹美术馆藏



《白杨树》 莫奈 画布油画 1891年 纽约大都会美术馆藏



《白杨树：夏天》 莫奈 画布油画 1891年 日本东京国立西洋美术馆藏



《白杨树：秋天》 莫奈 画布油画 1891年 美国费城美术馆藏



《白杨树：阴天》 莫奈 画布油画 1891年 日本ISE文化基金会藏



《白杨树：暮色中》 莫奈 画布油画 1891年 纽约现代美术馆藏



《白杨树：沐浴于粉红色光中》 莫奈 画布油画 1891年 私人收藏



《赛马》
德加
画布油画
1860—1862年
美国哈佛大学佛格美术馆藏



《伏尔加河上的纤夫》 列宾 画布油画 1870—1873年 俄罗斯博物馆藏

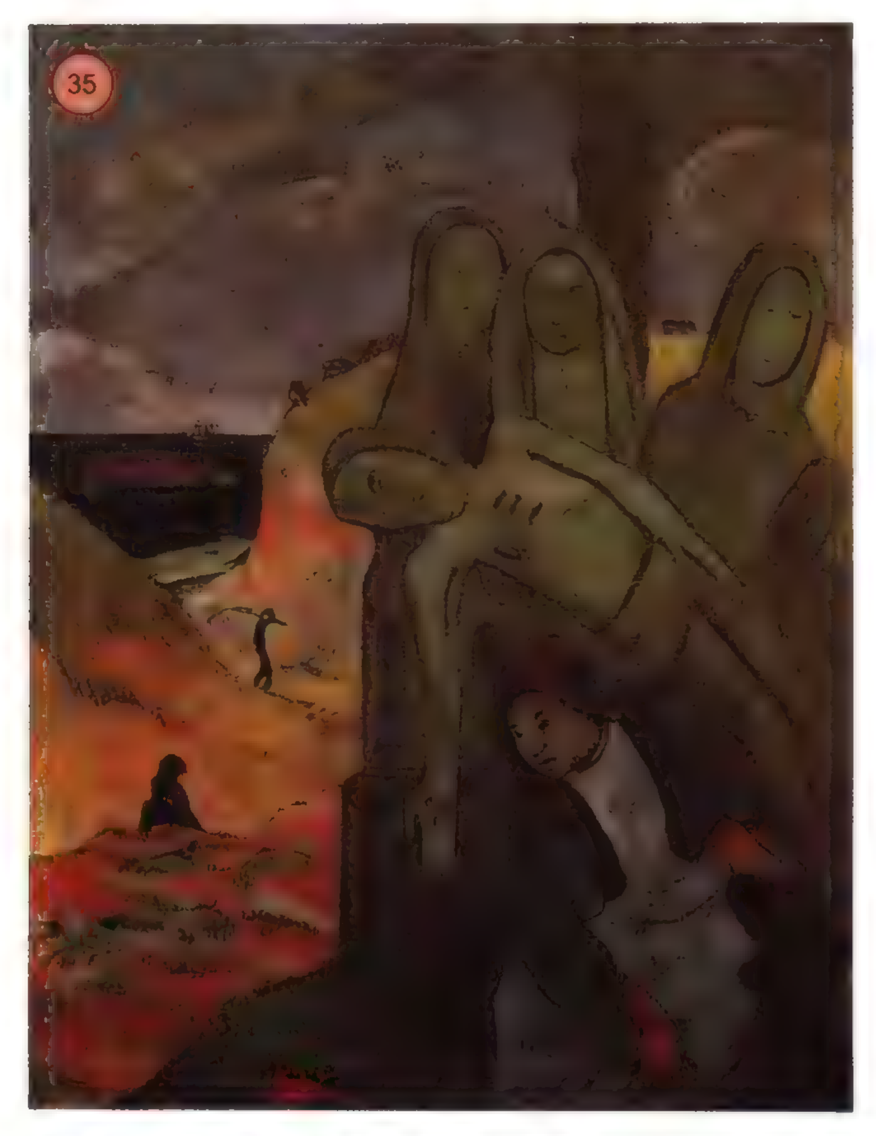


《吃马铃薯的人》
凡·高
画布油画
1885年
荷兰阿姆斯特丹
凡·高美术馆藏





《向塞尚致敬》 德尼 画布油画 1900年 奥塞美术馆藏

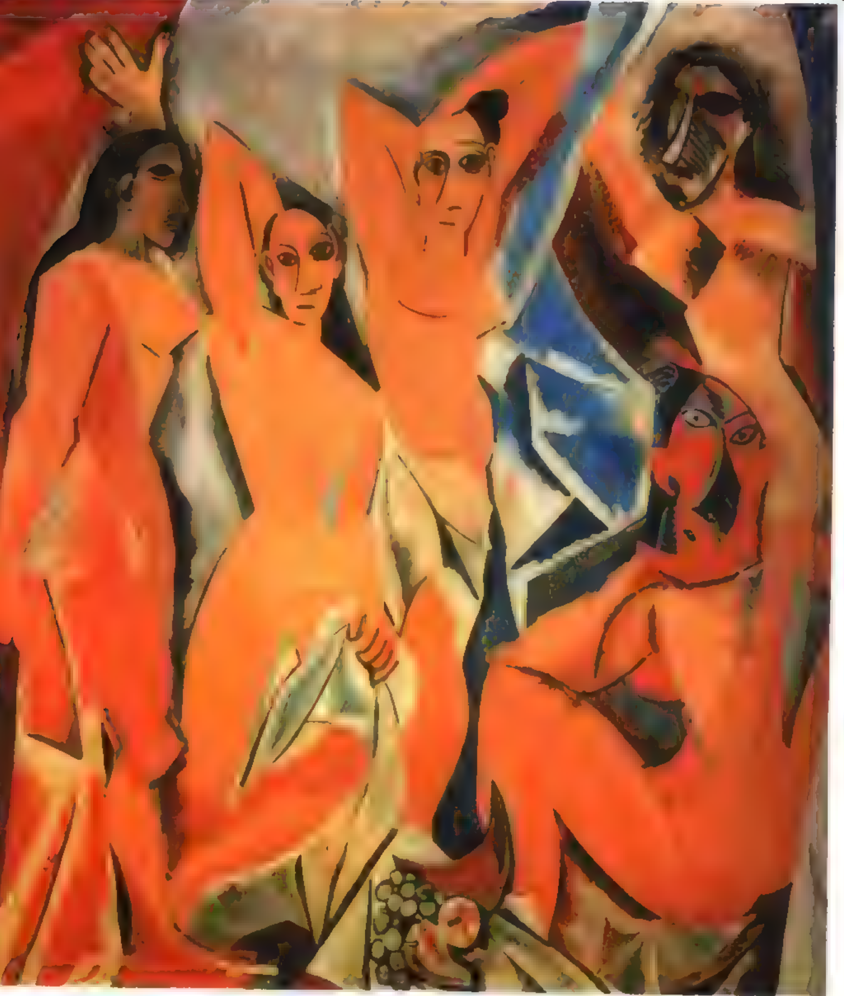


《受难图——绿色的基督》 高更 画布油画 1889年 布鲁塞尔皇家美术馆藏



《梦境》 卢梭 画布油画 1910年 纽约现代美术馆藏

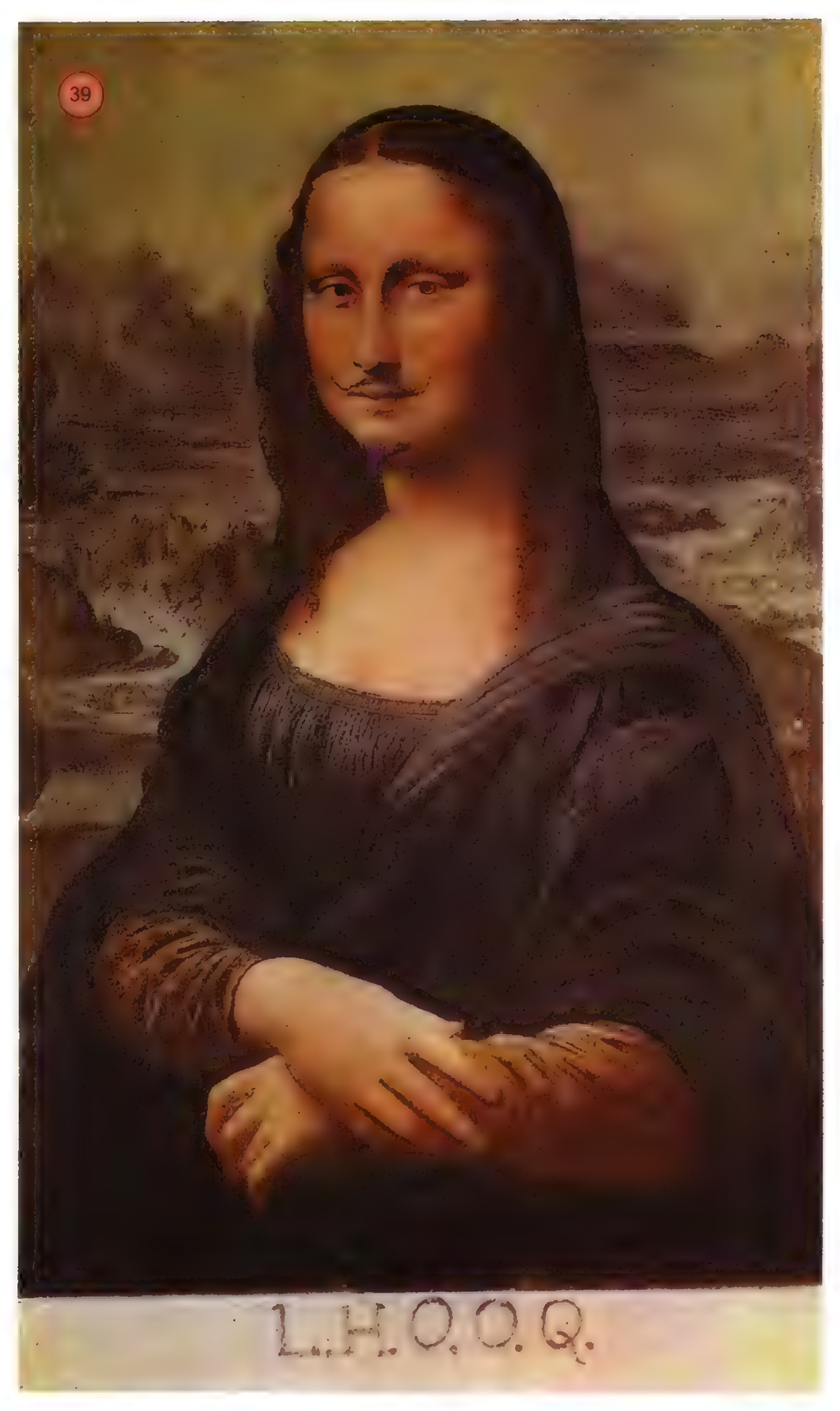






《亚威农少女》
毕加索
画布油画
1907年
纽约现代美术馆藏
第一次迈出了打破写实造型的西方绘画传统，开创了后来的立体主义，并开创了一个现代主义时代

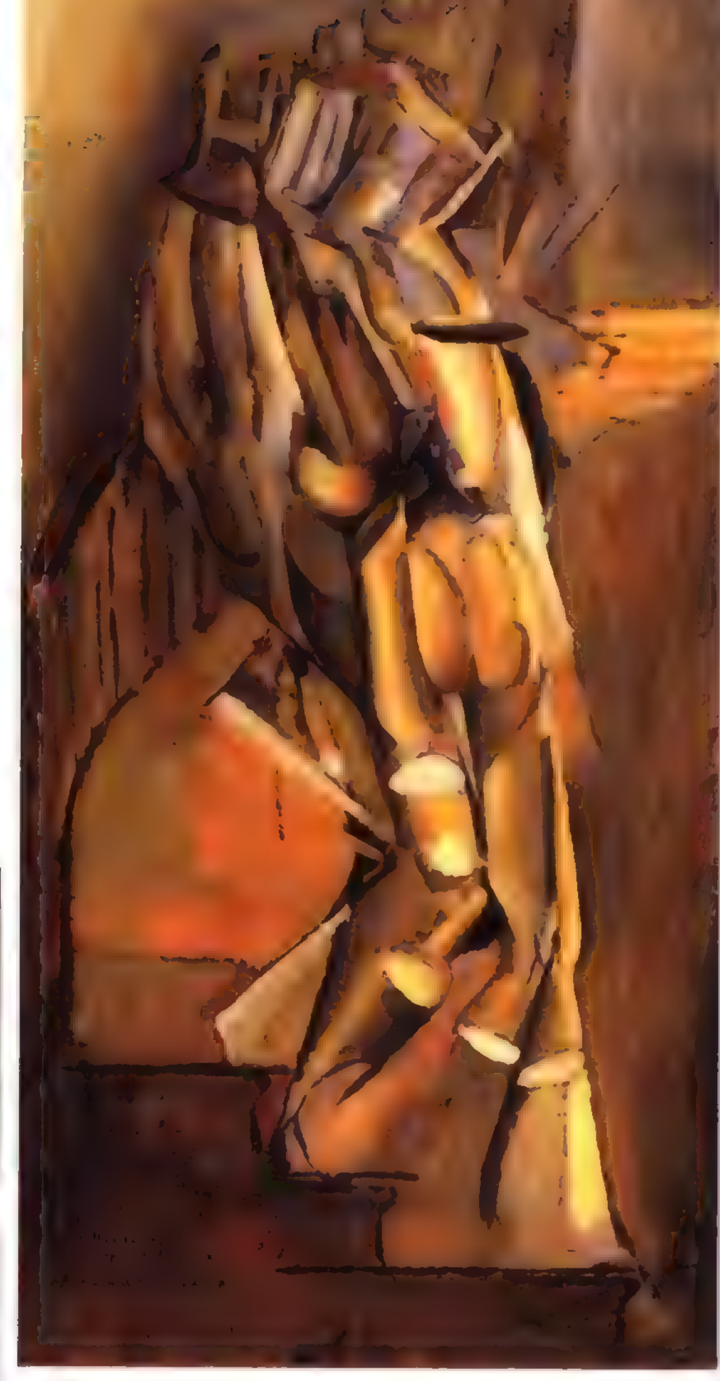
《格尔尼卡》 毕加索 画布油画 1937年 马德里现代美术馆藏



《L.H.O.O.Q.》(《有胡须的蒙娜丽莎》) 杜尚 1919年

《下楼梯的裸女》
杜尚
1911 年









《被单身汉们剥光衣衫的新娘》
杜尚 大玻璃画 1912 年



42 《放大的“爱”（LOVE）字》 英狄安纳 油画 1966年 私人收藏

弁　言

马克思主义认为:对于艺术的思潮、流派或艺术家,只有从历史的发展中才能认识它产生的原因,判断它的社会价值,从而便于我们批判地借鉴。伍蠡甫教授编选的《西方文论选》多年以来成为研究西方文学必读的参考书;同样,在美术理论方面,也很需要按照历史发展而编成的文选。

译完了意大利文杜里的《西方艺术批评史》之后,更坚定了我选译一部西方美术理论文集的心愿。文杜里认为:美学、美术史、美术批评三者是互相联系的,孤立地研究每门学科,都很难收到良好的效果。他大约是美术理论领域中最早应用"系统论"方法的学者之一。改革开放以来,研究介绍西方文化和艺术日渐普遍,我相信,一部按照历史的系统介绍西方美术理论的书,无论对于美学、美术史以至文学艺术的创作,都是必要的,有益的。

不过,现在我们所能完成的,仍然只是一部"补缺"的书(一个简要的历史轮廓),而远非"总其大成"的选集。

本书选入一百四十余位作者的文字;虽然包括了自公元前5世纪古希腊至20世纪70年代的记述和理论,但古代到18世纪只占了全书的三分之一,19世纪至20世纪却占了三分之二。看来颇有"厚今薄古"之意,不过也还有更为具体的理由:

第一,从历史的实际看,真正的理论批评和美术史研究(也正如美学研究一样)是从18世纪以后才独立发展起来的。古代、中古的美术理论大多包含在哲学辩论、历史纪事、博物杂记或神学家们的经院论文中。(正像中国古代的一些画论曾存于"画赞"、"画记"或《梦溪笔谈》之类的笔记逸闻里。)这些,也就是后世据以了解古代艺术理论的原始文献。资料是丰富而庞杂的,我们则只选译了少量有代表性的文字。文艺复兴时期的艺术家们重视学理,而兴趣偏重于艺术

技法与科学的关系。瓦萨里的名著虽是传记性的作品,当然也研究技巧,但还涉及了艺术家的个性气质以及风格的分析,所以显得更为可贵。

不过,画家们大多是不喜欢著书立说的。像委拉斯开兹那样修养高深的人,也少有文章传世;伦勃朗的同代人曾记述,画家热心于收集艺术品和画册,而很少藏书与作文。本书则尽可能给有代表性的名匠存一点议论或书札,以略窥历史发展的轨迹。对于18世纪以后的著述,着重选译早期浪漫主义的论说——歌德、海因斯、福斯里……以个性解放和强调主观情感为核心的浪漫主义,不仅引发了整个19世纪艺术思潮的动荡,而且一直波及20世纪的现代艺术。我们也有意选入一些辩论性的文章——如布莱克对雷诺兹的抨击,罗斯金对前辈的批评,惠斯勒的抗议等等。争辩不仅更富启发性,而且也总是引人入胜的。

第二,既然目的在于"补缺",故本书尽量选译目前国内尚无译本或少见的文章。近年有些刊物和文集转载重复甚多,物力人力的浪费已使读者啧有烦言。我们希望本书给读者以"新鲜感",而宁可显得不够"全面"。故属于曾有中文译本的美学名著中的美术理论部分,大多不再收录(如柏拉图、亚里士多德、黑格尔、康德的美学篇章,莱辛的《拉奥孔》、歌德的《文艺对话录》、狄德罗的《画评》等)。美术家的专著,有过中译本的(如《芬奇论绘画》、《安格尔论艺术》、《罗丹艺术论》等),也不再转录,以免过多地重复。

第三,改革开放以来,追随或模仿西方现代艺术的心理曾流行于一时(尤其是在青年同志中),这是可以理解的。因此,我们有意多译了一些现代派的理论文章。从雷顿、毕加索、基里科、梅景琪、康定斯基、马列维奇,直到照相写实主义、遮盖艺术和行为艺术,各家各派都有一些代表性的文字。概观源流,纵横比较,知道了它们特殊的时代和背景,反而可以避免盲目崇拜、生搬硬套的偏向。

19世纪后期以来,有些思想家痛心疾首于资本主义社会的流弊,其中包括罗斯金、莫里斯、罗丹、肯特等人。历史的演进虽然减少了一些他们所忧虑的灾患,不过,在机器日繁的时代(无论是工业社会或信息社会),如何培育健全的人性和多彩的艺术,将永远是人类应予重视的问题。他们的意见仍未失去价值。多译了两篇罗丹的《笔记》,也还因为他对古代和中世纪艺术的精辟分析,可以补充这方面材料的简略。

除了我们从外文译出的绝大部分文章之外，书中也转载了几篇其他同志已经发表过的译文。在此谨向原译者致谢。

一百多位艺术家(或评论家)的文风各异;现代派艺术家中虽然不乏作文的好手(如雷顿、康定斯基、摩尔等人)，但也有的喜欢独辟一些新的概念和语言。我们翻译的宗旨是力求明白通畅，以减少读者的辛苦。虽然互相校改过数次，错误仍恐难免。希望读者们不吝匡正。

每位艺术家或理论家的文章前，我都写了一些介绍。尽管极其简略，仍力求有所分析和评判，以利于读者更好地认识和理解他们的艺术主张。

迟　轲

广州美术学院

目录

上册

弁言 …… 迟轲 (1)
记米隆 …… (1)
记米隆 …… (2)
记菲狄亚斯 …… (3)
菲狄亚斯的作品和他的学生 …… (3)
记伯拉克西特列斯 …… (12)
记伯拉克西特列斯 …… (12)
记宙克西斯 …… (19)
记画家宙克西斯 …… (19)
记帕拉西奥斯 …… (23)
以弗所的帕拉西奥斯 …… (23)
帕拉西奥斯和苏格拉底的谈话 …… (25)
记普罗提诺 …… (27)
关于普罗提诺的记述 …… (27)
尼禄时代:杂记 …… (31)
尼禄时代的雕塑和绘画 …… (31)

菲洛斯特拉托斯 …………………………………………………………… (33)
画图集 …………………………………………………………………… (33)
圣·奥古斯丁 ……………………………………………………………… (39)
现实与假象 ……………………………………………………………… (40)
斥伪造信件 ……………………………………………………………… (41)
信仰和视觉表现 ………………………………………………………… (42)
吉·克雷斯宾 ……………………………………………………………… (44)
关于圣像的对话 ………………………………………………………… (44)
卡洛林书 ………………………………………………………………… (47)
法兰克人对崇拜圣像的抨击 …………………………………………… (47)
对哥特式教堂的批评 …………………………………………………… (51)
关于建筑物 ……………………………………………………………… (51)
反对建筑中的奢侈 ……………………………………………………… (52)
威廉·杜兰德 ……………………………………………………………… (54)
关于教堂及其各个部分 ………………………………………………… (54)
基伯尔提 ………………………………………………………………… (58)
述评(第二篇) …………………………………………………………… (58)
阿尔贝蒂 ………………………………………………………………… (66)
论绘画(第三章) ………………………………………………………… (66)
达·芬奇 …………………………………………………………………… (73)
致斯福查大公的信 ……………………………………………………… (74)
瓦萨里 …………………………………………………………………… (75)
盛期文艺复兴的出现 …………………………………………………… (76)
拉斐尔的成就 …………………………………………………………… (81)
在建筑中固执己见 ……………………………………………………… (84)
米开朗琪罗艺术的极限 ………………………………………………… (86)
论丁托列托 ……………………………………………………………… (86)

记凡·爱克 …… (87)
罗杰·维登 …… (89)
米开朗琪罗 …… (91)
致帕勒德托·瓦尔契的信 …… (91)
附:阿雷蒂诺给米开朗琪罗的信 …… (93)
帕里奥蒂 …… (95)
晦涩不明的绘画 …… (95)
丢勒 …… (100)
给青年画家的食粮 …… (100)
关于人体比例 …… (104)
致友人派克海默的信 …… (110)
致友人乔治·斯柏拉汀的信 …… (112)
论包斯 …… (115)
论包斯(格瓦拉) …… (115)
论包斯(西贡札) …… (118)
论卡拉瓦乔 …… (121)
论卡拉瓦乔 …… (122)
巴契科 …… (129)
论静物画 …… (129)
木雕着色的说明 …… (131)
鲁本斯 …… (135)
雕像写生 …… (136)
委拉斯开兹 …… (137)
致蒂埃戈·委勒蒂·狄可兹的信 …… (137)
波罗米诺 …… (139)
委拉斯开兹的生活 …… (139)
《宫娥》的创作 …… (141)

戈雅 …………………………………………………………… (143)
书信三则 …………………………………………………… (143)
伦勃朗 ………………………………………………………… (146)
致康斯坦·绪金斯 ………………………………………… (146)
附:关于伦勃朗的《犹大忏悔》 ………………………… (147)
普桑 …………………………………………………………… (148)
致德·尚塔勒先生 ………………………………………… (148)
致德·尚伯里先生 ………………………………………… (150)
华托 …………………………………………………………… (152)
给德·朱利安先生的信 …………………………………… (152)
温克尔曼 ……………………………………………………… (155)
希腊艺术 …………………………………………………… (155)
拉斐尔的西斯廷圣母 ……………………………………… (158)
艺术中的抽象思维——寓意 ……………………………… (159)
雷诺兹 ………………………………………………………… (161)
艺术演讲录 ………………………………………………… (162)
布莱克 ………………………………………………………… (172)
雷诺兹艺术演讲评注 ……………………………………… (173)
分类目录 …………………………………………………… (177)
公开演讲(片断) …………………………………………… (182)
附:康宁汉《幻觉的造像》 ………………………………… (183)
歌德 …………………………………………………………… (185)
论德国建筑 ………………………………………………… (185)
福斯里 ………………………………………………………… (191)
艺术格言 …………………………………………………… (191)
海因斯 ………………………………………………………… (197)
杜塞尔道夫画廊书简 ……………………………………… (197)

记米隆

（米隆[Myron]　希腊雕塑家，活动于公元前5世纪）

古代希腊曾出现过一些艺术理论著述，如记载中的波利克列托斯研究人体比例的《规范》等，但原著多已失传。后世所能获得的有关古代艺术历史及理论方面的材料，主要来自希腊罗马时期一般的历史、文学、哲学、游记以及科学笔记等著作，其中尤以鲍萨尼阿斯（Pausanias，前2世纪）所著《希腊道里志》和普林尼（Pliny the Elder，23—79）的《博物志》所载史料最为丰富。

此处所选记述希腊罗马艺术的文字，除以上两人的著作外，还收录了希腊历史学家希罗多德（Herodotos，前484—前430）、修昔底德（Thucydides，前460—前400）、讽刺作家卢奇安（琉善，Loucianos，120—?）、雄辩家狄欧·克利索斯托（Dio Chrisostom，40—112）、修辞作家阿特纳奥斯（Athenaios，2世纪）、罗马作家和政治家西塞罗（Cicero，前106—前43）等人著述中的片断。

哲学家柏拉图、亚里士多德等人的著作里也偶有涉及美术的，这里均未引用。而只节译了色诺芬（Xenophans，前565—前473）《回忆录》中的一段。

公元前5世纪至公元前4世纪是希腊艺术的鼎盛时代。前5世纪的米隆为突出的代表人物，他的两件作品《掷铁饼者》和《雅典娜与玛息阿》因有罗马时代的摹品而得以传世。从文字记载中得知他尚善画动物，而且是使人物形象富有性格的先驱者。

记米隆

米隆生于伊留特拉依。曾是阿格拉达斯的学生。他因创作了一座母牛的雕像而名声出众,这件作品在一些著名的诗文中受到了称颂——因为很多人是只靠他人的创造而不是以自己的创造来获取声誉的。他还创作了《狗》、《掷铁饼者》、《珀修斯和海怪》、《见笛子而惊讶的森林之神》、《雅典娜》、《在特尔斐的五项运动中竞争的运动员们》、《角斗士》、《赫拉克勒斯》——这件作品现存于罗马大竞技场庞培执政官的圆形神庙中——等雕像。他还创作了一座蝉和蝗虫的纪念像,一如伊林娜在她的诗歌中所描述的那样。他还创作了阿波罗神像,这件作品曾被执政官安东尼掠走,但后来神圣的奥古斯都在一次梦中受到神的告诫后就把它归还原处了。米隆看来是第一位使真实的形象更加扩展的雕塑家。在他的艺术创作中,他运用了比波利克列托斯所运用的还多的性格类型,而且这些创作有着一套更为复杂的比例关系。但是,尽管他非常注意有关人体的各种因素,他也还无法表现出人物内心活跃的意识。另外,他表现对象的毛发的技巧也并不比较为早期的粗朴的艺术所表现的技巧更为圆熟。

(普林尼《博物志》第 34 卷)

记菲狄亚斯

(菲狄亚斯[Phidias] 希腊雕塑家,活动于前490—前430)

菲狄亚斯是希腊古典时期最伟大的雕塑家。因为给雅典人创作了三座雅典娜神像而名声卓著,巴特农神庙的巨型雅典娜即为第三座像,约建于公元前438年,全部由黄金与象牙所制,高约12米。奥林匹亚宙斯神庙的宙斯像是他的另一件名作,高约18米,也是用象牙及黄金制成,并附有华丽复杂的装饰。两件作品均已不在,只留下了传奇般的记述。

菲狄亚斯为雅典执政者伯里克利的好友,因创作雕像而被牵连到政治斗争中而遭致不幸。

菲狄亚斯曾回答画家潘奈诺斯,说自己创作宙斯形象不是依照活人模特儿,而是依据荷马的诗篇想像出来的。后人认为这是很重要的一段理论材料,说明菲狄亚斯不受模仿实物的局限,创立了理想主义的古典风格而成为公元前5世纪艺术的表率。

菲狄亚斯的作品和他的学生

当你从马拉松出发,沿着海岸走向奥罗波斯时,你会看到大约60个周围有台阶式看台的赛跑场,它们都是属于拉姆诺斯的。人们居住的房子大都建在海边,有一些建在远离海岸的内陆,那是复仇女神涅墨西斯的神殿。对于那些罪孽深重、亵渎神明的人来说,这位女神是众神之中最为铁面无情的一位。据说这位女神的惩罚也降落到那些在马拉松登陆的蛮族人身上。由于估计到在他们攻取雅典的路上不会遇到什么障碍,所以他们把帕罗斯岛的大理石也带来

了，准备建造一座战胜纪念碑，就好像一切事情都已经完成了一样。就在这块大理石上，菲狄亚斯雕出了一座涅墨西斯女神的雕像。这位女神的头上戴着一顶王冠，上面饰有鹿和一些并不很大的胜利女神像。她的左手拿着一节苹果树树枝，右手拿着一只"菲奥勒"，上面描画有埃塞俄比亚人……[在这个问题上，鲍萨尼阿斯并没有进而充分研究为什么要把埃塞俄比亚人描画在碗上，而是把话题引到埃塞俄比亚的地理状况上去了。]这座雕像没有饰上翅膀，并不是所有其他古代的涅墨西斯女神像都饰有翅膀，因为即使是被斯米纳人看做是最为神圣的赫拉神也是没有翅膀的。但后来的艺术家们为了强调这位女神的无所不在，尤其是出于一种强烈的爱好，便给她饰上了一双翅膀，就如他们塑造爱神厄洛斯一样。现在我要继续讲基座上的形象。我之所以要指出这一点，是为了使问题更清晰。希腊人说涅墨西斯是海伦的母亲，而海伦又是由丽达抚养成人的。至于海伦的父亲，希腊人和其他人一样，认为是宙斯而不是廷达瑞俄斯。听过这些故事的菲狄亚斯便把海伦描绘为是被丽达带到涅墨西斯面前的。同样，他还描绘了廷达瑞俄斯的孩子们和一个站在马旁边的名叫希波斯的男人。还有阿伽门农、墨涅拉俄斯和阿喀琉斯的儿子皮洛斯。皮洛斯起初娶了海伦的女儿赫耳弥俄涅为妻。俄瑞斯忒斯由于反抗母亲的鲁莽行为而离去，但在经历了一切之后赫耳弥俄涅还是成了他的妻子，而且给他生了一个孩子。此外，他还在基座上描绘了埃普乔斯和其他年轻人。关于他们，我所知道的惟一事情是他们是奥诺恩的兄弟，阿拉卡市区的名字就是由他们而得来的。

（鲍萨尼阿斯《希腊道里志》第 1 卷）

当你从阿拉喀米尼亚来，在到达喀洛米尼亚之前的路上，有一座雅典娜神庙……在这座神庙里有雅典娜和宙斯的铜像，它们都是菲狄亚斯所喜爱的学生阿格拉吉斯托斯的作品。

（鲍萨尼阿斯《希腊道里志》第 9 卷）

负责指导所有工作,并为伯里克利[1] 出任监工的是菲狄亚斯,虽然很多具体工作是由其他著名的建筑师和艺术家来完成的。……菲狄亚斯本人的工作是雕刻女神的黄金雕像,他的名字也作为艺术家而被镌刻在石碑上。几乎每项工作都由他来监督,而且,正如我们已经说过的,由于他和伯里克利的友谊,他负责指导所有其他艺术家的工作。这引起了一些人的妒忌,他们造谣说菲狄亚斯喜欢为伯里克利勾引那些来参观建筑工地的自由妇女。

(普鲁塔克[古罗马历史学家]《伯里克利传》第 13 章)

雕塑家菲狄亚斯被委托雕刻神像,正如我们已经说过的,他是伯里克利的朋友并且具有相当的影响力,因此招来了一些心怀妒忌的反对者;这些反对者决定指控菲狄亚斯犯有罪行,以此来试探公众的态度,目的是想了解公众舆论是否会反对伯里克利。他们收买了一个姓门努的菲狄亚斯的合作者,让他到集市上去,请求公众的赦免,如果他能提供情报和指控菲狄亚斯的话。结果他被认为是证人,于是公民大会进行了一项调查,但并没有证明菲狄亚斯犯有偷窃的行为。因为早在一开始的时候,菲狄亚斯就接受了伯里克利的劝告,只在需要的地方给神像嵌上黄金,并且可以取下来称量其重量。伯里克利果然要求那些控告者们进行了称量核对。很明显,菲狄亚斯招致人们的反对和妒忌,正是由于他的作品所获得的声誉。尤其是在雕刻(巴特农神庙雅典娜女神所用的)盾牌上面的亚马逊人之战的浮雕时,菲狄亚斯把自己的形象也雕了进去,把自己雕成一个秃头的老人,双手举起了石头;他还把伯里克利雕成一个非常英俊的、正与一个亚马逊人搏斗的形象。虽然菲狄亚斯有意把伯里克利的举着长矛的手放到眼前,试图使过分的肖似被略加掩饰,但无论从哪个角度来看,这种肖似都是显而易见的。菲狄亚斯最终还是被抓进了监狱,后来死于疾病,或者是被人以某种方式毒死的。所有这一切,都是伯里克利的反对者们所安排好的,目的是要制造一个借口来指控他。对于那个告密者门努,……公众已答应给他赦免权,并命令将军们保证他的安全。

(普鲁塔克《伯里克利传》第 31 章)

---

① 伯里克利(Perikles,约前 495—前 429),古雅典政治家,民主派的代表人物。

斐洛屈罗斯对西奥多罗斯的执政统治这样写道:雅典娜女神的黄金雕像被放置在宏大的神殿中,重量有44泰伦[1],是由伯里克利负责,由菲狄亚斯雕刻的。菲狄亚斯在完成了这座雕像之后,被指控犯有偷窃行为,盗窃了制作(雅典娜身旁的神蛇)鳞片的象牙。他被流放到爱里斯以后,又被委托在奥林匹亚创作一座宙斯的雕像。完成了这座雕像,他就在到达此地的七年之后,被派索多罗斯统治下的爱里斯人所处死。

(阿里斯托芬的喜剧《和平》第605行附注[第一位注释者])

有人说,当雕塑家菲狄亚斯被宣判犯有欺骗城邦罪而被流放的时候,伯里克利非常担心,因为他曾负责监督雕像制作的准备工作,并且对于偷窃的事情也是知情的,所以他提出了关于麦加拉人的决议,并发动了战争,希望通过战争来转移雅典人的注意,以免他们调查追究这件事情……。但反对派对伯里克利的这种猜疑看来是毫无根据的,因为菲狄亚斯的事件发生在战争开始的七年之前。菲狄亚斯,正如菲洛乔洛斯所说,在派索多罗斯执政期间雕刻了雅典娜神像,并从金子和象牙雕成的雅典娜身旁的神蛇上面偷窃了金子,为此他被宣判有罪,并受到流放的惩罚。他恰好被流放到爱里斯,在那里,他曾在奥林匹亚受委托为爱里斯人创作宙斯的雕像,在被他们判决有罪之后,他就在流放中被杀死了。

(阿里斯托芬的喜剧《和平》第605行附注[第二位注释者])

菲狄亚斯除了创作了无与伦比的奥林匹亚的宙斯像之外,他还在雅典创作了以黄金和象牙制成的雅典娜神像,这是一座站立的雕像,被安置在巴特农神庙。在青铜雕像方面,除了前面提到过的亚马逊之外,他还创作了另一座同样异常美好的曾被人们称为"美人"的雅典娜女神像。他还创作了一座"持钥匙者"和另一座雅典娜,被艾米留斯·保鲁斯供奉在罗马的"今日命运"之神的神殿

---

[1] 泰伦为古希腊重量单位。

里，还有两座被加塔拉斯供奉在同一神殿的穿希腊服装的雕像。他还创作了另一座巨大的裸体雕像。可以明确地认为，菲狄亚斯开创并完善了金属细工的雕像艺术。

（普林尼《博物志》第34章）

在他们称为巴特农的神庙里……这尊神像（雅典娜像）是以黄金和象牙制成的。在她的头盔中央雕有一座斯芬克司像，头盔的两侧雕有怪兽……这些怪兽看起来像是狮子，但又有着翅膀和鹰的嘴……雅典娜神像挺身直立，身穿短衣和长达地面的束腰长裙，她的胸前饰以象牙镶制的墨杜萨的头像。她的一只手拿着高约四腕尺[1] 的胜利女神像，另一只手握着矛。她的脚边放着一面盾牌，盾牌的旁边盘着一条大蛇；这条大蛇大概就是神蛇厄里克托尼俄斯。在基座上，雕刻着潘多拉女神诞生的浮雕。赫西奥德[2] 和其他人的诗歌曾告诉我们潘多拉是如何成为第一个女人的。在潘多拉出现之前，人类中并没有女性。

（鲍萨尼阿斯《希腊见闻》第1卷）

毫无疑问，在所有知道他的闻名遐迩的奥林匹亚神庙的宙斯像的人们中间，菲狄亚斯的声誉甚高。为了使那些从未见过他的作品的人也能知道菲狄亚斯对于人们给予他的赞誉是受之无愧的，我很乐意提供一些例子，以证明他有着多么伟大的创造性。为此，既不需要以奥林匹亚的宙斯神像的制作精美为例，也不需要以他在雅典制作的雅典娜神像的尺寸（该像高达26腕尺，以象牙和黄金制成）为例。相反，我只需举出雕刻在雅典娜神像的圆形盾牌凸面上的亚马逊人的战斗场面，还有在凹面里的众神与巨人的战斗场面，和刻在她的一双凉鞋上的拉庇泰人和肯陶洛斯人的交战情况，便足以看到他的艺术才能在任何地方都可以发挥出来。基座上刻着人们称之为“潘多拉的诞生”的场景，同时有20位神祇为她的诞生赠送礼物。胜利女神尤其令人惊叹，但专家们更赞赏

① 每腕尺约等于18—22英寸。

② 赫西奥德（Hesiodos），公元前8世纪的希腊诗人。

大蛇和她的长矛尖端下面的青铜斯芬克司像。

（普林尼《博物志》第36章）

关于在伯罗奔尼撤战争开始时，伯里克利所列举的雅典人财政收支的部分：

……他还进一步说，来自其他庙宇的钱，数额不小，他们可以使用，而且在他们的其他方面的财政来源完全被断绝之后，他们就可以利用那些贴在女神身上的金片。他指出，这座雕像上有40泰伦的纯金，它们全都被拆了下来。他说，他们可以用这些金子来进行自救，以后再归还同等数量以上的金子。

（修昔底德《伯罗奔尼撒战争史》第2卷）

奥林匹亚的宙斯像

这座宙斯像或许是古代世界中最大的供礼拜用的神像。

（英文版编者）

当人们征服了比萨和所有在战争中支持比萨人的周围居民之后，作为他们的战利品的庙宇和神像都成了献给宙斯的祭品。菲狄亚斯被认为是这座神像的雕刻者，关于这一点，在宙斯神像的脚下有一行铭文为证：

“菲狄亚斯，雅典人，卡密德斯之子，雕造了我。”

（鲍萨尼阿斯《希腊道里志》第5卷）

这座神像坐在宝座上，以黄金和象牙制成，头上戴着一顶像橄榄枝一样的花冠。他的右手手持胜利女神像。这个女神像也是以黄金和象牙制成的，手持带子，头戴花冠。宙斯的左手握着君王的节杖，由许多种金属镶嵌而成。节杖的顶端上立有一只鹰。神像的一双鞋和他的长袍都是以黄金制成的。在长袍

上有动物形象和百合花图案装饰。宝座以黄金、宝石、乌木、象牙等多种材料制成。另外,在它上面有各种绘制和雕刻上去的形象。宝座的腿上有四个胜利女神,作舞蹈状,每一条腿的脚上还有两个其他神像。在每一只前脚上还置有被斯芬克司抱住的德班的孩子。斯芬克司的下面,阿波罗和阿耳忒弥斯正用箭把尼俄柏的孩子射倒。宝座的每条腿之间都有一根横杠相互连结着。入口处正面的围栏上有七座雕像,不知为何第八座已经不见了。这些一定是关于古代竞赛的艺术品,因为在菲狄亚斯时代,为男孩儿子们而设的竞赛尚未创立。[1] 人们说,那个在头上捆着一条带子的青年在外表上很像潘塔科斯,这位艾林青年曾是菲狄亚斯所热爱的人物。在第86届奥林匹亚运动会(公元前436年)上,潘塔科斯在少年角力比赛中取得了一次胜利。在其他围栏上雕有一群武士,跟随着赫拉克勒斯抗击亚马逊人。在两边的形象总共有29个,包括忒修斯在内,都是赫拉克勒斯的同盟者。宝座底下不仅有腿,而且还有圆柱竖在腿的中间,(在尺寸和数量上)与腿是相同的。当我们进入阿密克莱宝座底下时,无法按照同一条路走过去。在奥林匹亚有一排墙壁一样的栅栏起着屏障的作用。对着门的一段栅栏上面涂有蓝色的瓷釉,其余的部分有潘奈诺斯的绘画。其中画有顶着天空的阿特拉斯,赫拉克拉斯立在一旁,随时准备从阿特拉斯身上接过顶天的重担。此外还有忒修斯、培里杜斯、赫拉斯和萨拉密(她的手上拿着准备装在船头上的饰物)。表现赫拉克拉斯各项工作的作品中,有与涅密安狮子搏斗的场面,接下来就是因侮辱了卡珊德拉而犯有过失的埃阿斯,俄诺玛俄斯的女儿希波达弥亚和她的母亲;还有普罗米修斯,虽然赫拉克拉斯已爬上了山巅,他仍被锁镣捆缚着。这一部分是关于赫拉克拉斯的故事,也就是说,他杀死了在高加索山上折磨普罗米修斯的恶鹰,把他从囚禁中解放出来。最后是一幅彭特西勒亚被阿喀琉斯俘获时濒于死亡的图画。还有拿着苹果的赫斯珀里得斯姐妹,这些苹果据说是送回来由她们保管的。这位作者潘奈诺斯是菲狄亚斯的兄弟,雅典波凯勒柱墙上的《马拉松之战》也是他的作品。宝座的最高部分,在神像的头顶之上,菲狄亚斯在一边雕刻了美惠女神,在另一边雕刻了季节女神,每边都是三个。史诗中说她们都是宙斯的女儿。例如在《伊利亚特》中,荷马说她们如同

---

[1] 英文版译者认为此处原著有错误。

国王的内廷卫兵一样，受委托管理天空。宙斯脚下的凳子，雅典方言中称之为“德朗尼昂”的，上面有一对金色的狮子，以及描绘忒修斯抗击亚马逊族女战士的斗争的浮雕，这是雅典人反抗异族入侵的最早的英雄行为。在宝座的底座上和所有其他环绕着宙斯的装饰品上，有许多件黄金制成的作品：赫利俄斯驾驶着他的太阳车，宙斯和赫拉，赫淮斯托斯和靠着他的凯瑞斯。她的后面是赫耳墨斯，赫耳墨斯后面是赫斯提亚。赫斯提亚后面则是厄洛斯正在欢迎阿芙罗蒂特从海中升起，并且劝说阿芙罗蒂特加上冠冕。此外还画了阿波罗和阿耳忒弥斯，还有雅典娜和赫拉克拉斯。最后，在底座的尽头是安菲特里特和波塞冬，还有塞勒涅，他们都骑在马上。据说有人认为众神骑的不是马，而是骡子，并且附带着说了一个关于骡子忠实可靠的故事。奥林匹亚宙斯雕像的尺寸，无论是它的高度或宽度，均早有记录且为我们所知，但我对那些测量者不敢恭维，因为他们所记录的尺寸与这座雕像在实际上给人的巨大印象相距甚远。实际上人们认为这座神像本身就是菲狄亚斯的艺术技巧的明证。当这座神像全部完成了之后，菲狄亚斯向神灵祈祷说，假如该雕像使神感到满意的话，就请神显显灵，他们说正在这时，一道闪电打在地面上，那个地方今天有一只青铜水罐覆盖着。

神像前面的地面，用黑色的而非白色的砖石铺砌，一圈高起来的皮里恩大理石环绕着黑的砖石，保存着橄榄油。橄榄油对于奥林匹亚的神像是有益的，可以使象牙少受损坏，这是阿尔提斯潮湿地带的特产。在雅典卫城是用水而非橄榄油来保护象牙，那里被称为巴特农。由于卫城地势过分高而极端干燥，象牙制成的神像非常需要水和潮湿的水气给予保护。当我在埃皮通罗斯的时候，曾问道为什么阿斯克勒庇俄斯的雕像既不需要灌注水也不需要灌注橄榄油，那些负责神殿的人告诉我说，神像和他的宝座都是建在一口井上面的。

（鲍萨尼阿斯《希腊道里志》第5卷）

最伟大的（祭祀像，在奥林匹亚宙斯神庙）就是宙斯神像，它是卡密德斯的儿子菲狄亚斯以象牙雕制的，这座雕像的尺寸如此之大，虽然庙宇确实是最大的，然而看起来艺术家在考虑比例的问题上仍有缺陷；他把神像处理为坐姿，却几乎接触到了屋顶，那么给人的印象就是：假如宙斯直立起来，就会把庙宇的屋

顶掀翻。一些作家曾记录下雕像的尺寸,卡里马科斯在一篇讽喻诗中曾提到过它。菲狄亚斯的兄弟潘奈诺斯和他的合作画家,在装饰雕像方面给了他很大的帮助,尤其是以色彩来装饰衣服。有大量杰出的绘画展现在那位艺术家创造的神殿的四周。人们记述了关于菲狄亚斯的艺术传统:当潘奈诺斯问他在创作宙斯神像时要求什么样的模特儿时,他回答说是荷马下列的诗行为他提供了模特儿:

就这样,挑起他黑色的浓眉,克洛诺斯之子讲了话。这位神王永生的头颅上飘散开美妙的秀发,他使整个奥林匹斯山为之震撼。

《伊利亚特》第1部

(斯特雷波《地理学》第8卷)

记伯拉克西特列斯

(伯拉克西特列斯[Praxiteles]　希腊雕塑家,活动于前370—前330)

公元前4世纪,希腊雕塑进入更为成熟的阶段,风格趋于优雅秀美。杰出雕塑家伯拉克西特列斯善做大理石雕像,尤以首创大型裸体爱神《尼多斯的阿芙罗蒂特》而著称。此像做于公元前360年,原作虽已不在,但罗马时代曾留下多种摹品。古代记载他的作品逾50件;19世纪发掘的《赫尔墨斯》(小酒神)被认为是现存惟一的伯拉克西特列斯的原作。罗马时代的摹品中有普林尼所记载的《杀蜥蜴者》(阿波罗)留传至今,其风格与《赫尔墨斯》很接近。

不少作者都记述了芙丽涅的故事,不仅反映了繁荣时期雅典的社会生活,也可看出伯拉克西特列斯雕像的个性,使人推想他的创作是借鉴了现实的人物。

记伯拉克西特列斯

在谈论以青铜为材料进行创作的雕塑家时,我曾经提到过伯拉克西特列斯生活的年代;但是,作为一个以大理石为材料的工作者,他的名气甚至超越了他原有的声望。雅典的克拉梅科斯神庙有他的作品。但所有作品中的上乘之作是《阿芙罗蒂特》,许多人为了观看这座雕像,航海到尼多斯来。它不仅是伯拉克西特列斯最优秀的作品,也是当时整个世界上最优秀的作品。他同时塑了两座雕像,并同时拿来出售,其中的一座披着衣服,从科斯来的人们心甘情愿地选择了它(因为他已经给两座雕像标了同样的价钱),他们认为这是件应该严肃看

待的作品。剩下的另一座被尼多斯人买下，它的名声却变得越来越大。后来，尼科梅达斯王[①] 意欲从尼多斯人手中买下这座雕像，他做出允诺，该城欠下的庞大债务将一笔勾销。可是，尼多斯人宁愿承担一切债务，这并非没有理由。因为正是伯拉克西特列斯的这座雕像，使得尼多斯人闻名于世。为了使人们能够从任何一面观看女神的形象，雕像的神龛是完全敞开的，人们相信，即使是女神本人，也会乐意这样做的。无论从哪一面去看，人们对雕像的赞美之情都不会减去一分。在尼多斯，还有另外一些著名艺术家的雕塑作品，一座勃里阿克西斯的《狄俄尼索斯》，还有另一座斯柯柏斯的《狄俄尼索斯》和一座《雅典娜》；但所有这些作品的质量，都不像伯拉克西特列斯的《阿芙罗蒂特》那样值得专门加以叙述。伯拉克西特列斯的作品还有《厄洛斯》(丘比特)。西塞罗曾用这个作品来责备维瑞斯，因为人们常常为了这件作品访问特斯匹伊；这座雕像现存奥克塔维亚教堂[②] 的演讲堂。他的另一座裸体的《厄洛斯》，现存巴瑞恩，属于普洛帕提斯的殖民地，这是一座与尼多斯的《阿芙罗蒂特》具有同等声誉的雕像，但也受到与前者一样的损害，因为罗得岛的阿尔基他人也在它身上留下了爱恋的痕迹。在罗马，伯拉克西特列斯的作品有一座《福罗拉》，一座《特里普托勒摩斯》，还有一座放在塞维留斯花园里的《得墨忒耳》，以及在卡彼托山上的叫做《成功》和《幸运》的作品，还有一座他们称之为提伊阿得斯的《迈阿得斯》。另外，在属于阿西尼厄斯·波利欧[③] 的遗物中，有女像柱《西勒尼》，还有一座《阿波罗》和一座《波塞东》。

（普林尼《博物志》第 36 章）

创作大理石雕像取得很大成功的伯拉克西特列斯，后来又用青铜材料创造了许多美好的作品，因而声誉日隆。他的作品有：《劫夺珀尔塞福涅》、《纺纱妇

---

① 尼科梅达斯王(King Nikomedes)，比堤尼亚的尼科梅达斯三世，公元前 90—前 74 在位。

② 一座华丽的建筑物。奥古斯都大帝为献给姐姐奥克塔维亚而建。环绕着朱庇特和朱诺神庙，有一系列门廊。一个图书馆和族区礼拜党(政治集会用的大厅)，这里提到的演讲堂用于哲学辩论、演讲和艺术展览。

③ 阿西尼厄斯·波利欧(Gaius Asinins Pollio，公元前 76—公元 5)，富有的罗马政治家、作家、文学批评家和艺术赞助人。

人》、《醉态酩酊的狄俄尼索斯》,希腊人戏称为“千夫所指”或“臭名昭著”的《萨堤罗斯》。还有曾与阿芙罗蒂特一道放在非力西塔斯神庙前面的一组雕像,在喀劳狄一世统治时期,这个神庙毁于大火,雕像也随之不存;这座阿芙罗蒂特可以与她闻名遐迩的大理石姐妹雕像相媲美(即尼多斯的阿芙罗蒂特)。还有一座奉献花环的妇女、一座佩戴臂环的妇女,名之为《秋天》……旁边,又塑造了一座年轻的阿波罗像,他手里拿着一支箭,窥视着一只正在爬行的蜥蜴,故而人们称之为《杀蜥蜴者》。他还有两座表达了多种情感的作品也受到人们的重视,这就是《哭泣的妇人》和《微笑的妓女》。还有一座雕像显示出艺术家善良的天性。当时有一名叫卡拉米斯的雕塑家,在雕塑马方面颇为出色,他塑造了一座四马双轮战车,伯拉克西特列斯惟恐人们认为他不会塑造人物,就代他在马车上塑造了一个驭者。

(普林尼《博物志》第 34 章)

(再一次为潘狄亚收集形象时)里奇奥斯仅仅选取了尼多斯的(阿芙罗蒂特)头部,当他把各部分装配在一起时,完整的雕像就出现了,因为是裸体,故而他不想利用躯体的其他部分。但头发和前额的样式,还有眉毛匀称的轮廓,将使她像伯拉克西特列斯原作的样子;同时,有如露珠一样含着喜悦的光彩、亲切宜人的眼睛也是要保存的……至于她的年龄,要准确地依照尼多斯的阿芙罗蒂特的样子。对,这一点也必须根据伯拉克西特列斯的标准。

(卢奇安《形象篇》)

充分领略了花园植物丛中的乐趣,我们走过神庙。女神的塑像居于中间——一座非常美丽的帕罗斯岛大理石的塑像——她似乎含有一丝骄傲的轻蔑表情,启齿略现微笑。整个裸体具有光彩照人的美,没有任何衣物裹身,仅仅把一只手摆在前边似有遮羞之意。难以驾驭的坚硬的岩石,在艺术家卓越的技巧面前,每一部分肢体都处理得恰到好处。神庙有两个入口,(第二个入口)是为那些希望直接从背后观看女神的人而开的,因为无论从哪个角度看,女神都没有缺点……

为了更全面地欣赏女神的美质,我们绕到了后面。当掌管钥匙的妇女打开

庙门时,女神的出人意料的美抓住了我们……

(卢奇安《论爱情》)

在古希腊的诗集中,尼多斯的阿芙罗蒂特是许多诗人歌咏的主题,下面这首是有代表性的诗作。作者是普拉托。

多情的爱神,跨海来到尼多斯,
　　为的是一睹自己的芳容。
在这引人注目的空间
　　从每一个角度加以审视,
她高呼:"你于何处偷窥了我的玉体,
　　伯拉克西特列斯?"
艺术家未曾见过任何越轨的行为,只是
　　雕刀凿开了情欲,
　　　　当阿瑞斯试图染指于她的时候。

(《希腊颂歌》第1卷)

当举行厄流西斯农庆节和海神节的时候,在所有的希腊人面前,她(芙丽涅,伯拉克西特列斯的情人)脱去衣衫,散开秀发走向大海。正是以她为模特儿,阿佩莱斯画了(从海里升起的)阿芙罗蒂特。雕塑家伯拉克西特列斯则爱上了她,以她为模特儿塑造了尼多斯的阿芙罗蒂特。

伯拉克西特列斯对他的情人芙丽涅如痴的爱恋,使他在德尔菲为她塑造了一座黄金雕像。

当地群众拥有一座以这位芙丽涅为模特儿的黄金雕像,把它安放在佩特里克大理石的圆柱上。关于这座雕像,犬儒学派的科莱特斯曾说,当他看见这座

雕像时，就想到这是希腊人奢侈豪华行为的成果之一。雕像矗立在阿奇达玛国王和阿米塔斯的儿子菲立浦的雕像之间，并且刻有如下的铭文："芙丽涅，演员，依彼科勒斯的女儿。"

（阿特纳奥斯《欢宴的智者》）

芙丽涅的另一轶闻是曾经迫使伯拉克西特列斯对自己的作品做出明确的判断和抉择。

（在雅典）从普列塔尼翁出发，有一条大路，被称为"三脚祭坛"（大街）。名称的由来是因为这里的神庙有足够的巨大空间（容纳三脚祭坛），以青铜铸成的三脚祭坛放置其中，还包括了特别值得记述的艺术品，有据说是伯拉克西特列斯特别引以为骄傲的《萨堤罗斯》。人们说，芙丽涅曾经向伯拉克西特列斯索求一座最美的作品，为了情人，艺术家慨然应允了，但他又说，自己尚无法确认哪件作品在他心目中是最美的。有一天，芙丽涅的一个奴隶跑来告诉伯拉克西特列斯，工场起火了，他的大部分作品都被毁坏了，但尚有一部分幸存。伯拉克西特列斯立即冲向门口，并且说，如果大火烧坏了他的《萨堤罗斯》或《厄洛斯》，那么即使其他的作品全部幸存也无济于事。但芙丽涅要他停步，沉住气，无须过分伤心，她只不过是用了一个小小的计谋，迫使他承认哪些是他最美的作品。于是，芙丽涅选择了《厄洛斯》。《萨堤罗斯》则安放在附近的狄俄尼索斯神庙，那是一个拿着酒杯的男孩儿。

（鲍萨尼阿斯《希腊道里志》第1章）

传说认为，芙丽涅把她得到的《厄洛斯》像奉献给了在玻俄提亚的特斯匹伊的厄洛斯圣殿。

（在特斯匹伊）在伯拉克西特列斯用佩特尼克的大理石塑造厄洛斯像之前，莱西普斯为特斯匹伊人塑造了一座青铜的厄洛斯。关于芙丽涅和她对伯拉克

西特列斯所开的玩笑,我在别处已经述及。人们说,当盖乌斯(卡利古拉)成为皇帝时,首次把《厄洛斯》雕像运往罗马;据说喀劳狄一世把它送还给特斯匹伊人,后来,尼禄皇帝第二次把它弄到罗马。最后,被一场大火毁灭。……到了我们的时代,存于特斯匹伊的《厄洛斯》雕像是雅典人梅诺多罗斯仿照伯拉克西特列斯的作品而作的。特斯匹伊还存有伯拉克西特列斯本人创作的阿芙罗蒂特和芙丽涅的塑像,二者都是石雕。

(鲍萨尼阿斯《希腊道里志》第 4 章)

从前,伯拉克西特列斯亲自雕刻了《厄洛斯》雕像,艺术家把它当做礼物送给了本地出生的高等妓女格莱克拉[1]。而她把这座雕像立在特斯匹伊,特斯匹伊人从此出名。因此,尽管没有什么别的好看,有些人还是常常到特斯匹伊去看《厄洛斯》雕像。

(《斯特拉波[2] 文集》第 4 章)

在剧院舞台下方《厄洛斯》像的基座上,他(伯拉克西特列斯)写道:

伯拉克西特列斯准确地倾诉了
　　他经历的爱情,
他以心灵塑造出这个形象。
芙丽涅把我视作礼物收纳,
　　从此爱情不再借助媚药。
虽然我的箭已经射去,
　　但看着我,爱情也能萌发。

(阿特纳奥斯《欢宴的智者》第 13 章)

---

① 格莱克拉可能即指芙丽涅。(原注)

② 斯特拉波(Strabo,前 63? —21),古希腊地理学家。

[在鲍萨尼阿斯的游记中,还有多处提到他所见过的伯拉克西特列斯的雕塑作品。下面的材料描绘了那些在考古学上有确实根据的作品。]

(在曼提尼亚)曼提尼亚人有一座神庙,正当中被一堵墙分成了两部分。在神庙的一边有一座阿斯克彼俄斯的雕像,这是阿克门斯的作品;另一边是勒托和她的孩子们的圣所。在阿克门斯之后,伯拉克西特列斯成了在这里雕造作品的第三代人。在这些形象的基座上,是缪斯和玛息阿吹奏长笛的浮雕[①]。

(鲍萨尼阿斯《希腊道里志》第 8 章)

(在梅加腊)从阿格拉出发,走到叫做"直线"的大路,右边有一座阿波罗神殿,被称为"守护者",它建在离大路稍远的地方。神殿内的阿波罗像值得一看,另外还有一座阿耳忒弥斯、一座勒托和其他雕像;勒托和她的孩子是伯拉克西特列斯的作品。

(鲍萨尼阿斯《希腊道里志》第 1 章)

(在阿格拉)勒托神殿离战胜纪念碑不远,神像是伯拉克西特列斯的作品。女神旁边的少女像人们称之为克罗里斯,说她是尼奥人的女儿,最初,她被称为梅里鲍亚。

(鲍萨尼阿斯《希腊道里志》第 2 章)

---

① 这个基座现存雅典国家博物馆。

记宙克西斯

（宙克西斯[Zeuxis]　希腊画家，公元前5世纪）

宙克西斯由于使明暗主体的表现方法更加完善，从而推动了古代的绘画技巧。他和帕拉西奥进行绘画比赛的故事说明了当时人们对于写实的重视。但更值得重视的是卢奇安有关他创作半人半马怪的记述，反映出他的浪漫主义的幻想才能。

宙克西斯的作品没有保留下来。

记画家宙克西斯

当绘画艺术的大门由他（阿波罗多罗斯）打开之后，赫勒克里西的宙克西斯在第95届四年一次的奥林匹克竞技会时进入了艺术圣殿（前397年），而且使那无所不能的画笔获得了伟大的光荣。某些作家曾错误地把他出师的时间定在89届奥林匹克竞技会（前424年），因为他的老师可能是海梅拉的狄莫菲勒斯，也许是撒索斯的涅西留斯（不能确定是哪一个），而后者可以肯定此时正当艺术盛期。我们谈到过的阿波罗多罗斯写了这首有关他的诗：“宙克西斯从他老师那里窃取了艺术，带着它走向远方。”他同时获得了巨大的财富，因而能把自己的名字用黄金铸字，织进他所穿的许多衣服并在奥林匹克竞技会上展出。后来他决定，要把自己的作品当做礼物——他认为，这些作品的价值无法估量——他曾送过一幅《阿尔克墨涅》给阿克腊加斯，一幅《潘神》给阿基莱斯。他还画了《珀涅罗珀》，其中既表现了一个运动员，也表现了道德本身，他非常满意于后边的这幅画，结果，他在画面下方写下了一段著名的话：“批评它容易，模仿它难。”

他画了宙斯坐在宝座上，旁边有诸神侍立的作品；还画了赫拉克勒斯在母亲阿尔克墨涅面前扼死毒蛇的场面，母亲和她的丈夫安菲特律翁因恐惧而发抖。可是，由于画家把头部和肢体画得太大而受到了批评。然而，另一方面，他却非常注意细节的精确性。他曾经为阿克腊加斯人画过一幅画，这是由公众出资，准备奉献给拉琴尼亚的赫拉神庙的，为此，他在该城的少女中进行了挑选，要她们不穿衣服，从中选出了五名，她们各自有着最值得称赞的特征，他要把这些表现在绘画里。他同时还用白色描了单色画。他的同时代人和竞争者是蒂曼忒斯、安多克兹、尤坡姆坡斯和帕拉西奥斯。据说帕拉西奥斯参加了与宙克西斯的竞赛，后者极为成功地描绘了一些葡萄，连鸟儿都飞来啄食，而他（帕拉西奥斯）却以逼真的手法描绘了一块亚麻盖布，那位由于鸟儿上当而自鸣得意的宙克西斯，最后请求他移开盖布展示作品。不过，宙克西斯明白自己看错了，于是诚实而谦虚地承认自己被击败，因为他本人仅仅欺骗了鸟儿，而帕拉西奥斯却欺骗了他——一位艺术家。据说后来宙克西斯又画了一幅孩子摘葡萄的作品，当鸟儿飞向它时，他感到不安，他走近画幅并且说："我的葡萄画得比孩子好，因为假如我准确地表现了孩子，鸟儿就会害怕。"他还用泥土塑造了雕像，当富尔维斯·诺贝利尔从这儿把缪斯的塑像运送到罗马之后（前 189 年），这是留在安布腊吉亚的惟一作品。在罗马还有一幅《海伦画像》也出自宙克西斯之手，这幅画像如今安放在菲立彼斯门廊，另外还有一幅《玛息阿》放在康科德神庙。

（普林尼《博物志》第 35 章）

当克罗顿人处于财力鼎盛，并被视为意大利诸城之首富的时候，他们想以最大的诚意和以最杰出的绘画来装饰赫拉的神殿。为此，他们付给赫勒克里亚的宙克西斯一大笔酬金，当时他被认为是远胜过他人的画家。他画过许多作品，其中有一部分属于圣殿和神龛的作品，从他的时代一直保存到今天。为了让无声的形象包含优雅容貌的卓绝的美，他宣称要画一幅美女海伦。克罗顿人对此非常高兴，因为他们经常听说，在描画女性的体态方面，宙克西斯超过所有其他人。他们想，如果宙克西斯对于这种他所擅长的风格付出最大的努力，那么在这座圣殿里就会留下一件杰出的作品。他们的想法由事实得到了证明。宙克西斯当即向他

们询问,城中最美的少女是谁。他们立刻把他带到摔跤场,让许多年轻人展示在他面前。……当他对这些小伙子的容貌和身材大为惊叹时,人们对他说:"我们的少女正是他们的姐妹;从这些年轻人身上,你可以想见她们的姿质。"宙克西斯说:"在我画与你们约定的作品时,请求你们把最美丽的少女提供给我,以便把活生生的真实传送给无声的形象。"后来,克罗顿的市民通过了一项公众决议,他们把少女们集中到一起,让画家随意挑选。于是,他从中选择了五名少女,她们的名字由许多诗人传给子孙后代,因为宙克西斯是公认的具有最可信赖的审美辨别力的人,而她们的美曾得到过他的认可。他不相信能够在一个人身上找到他寻求的美,因为大自然不可能使一个单独的对象在所有方面都完美无瑕(所以,宙克西斯选择了各个少女身上最美好的特征作为他作品的模特儿)。

(西塞罗《论创作》第2卷)

画家中的佼佼者宙克西斯,他决不去画平庸和一般的对象,或者说,至少他尽可能地避免描绘英雄、诸神或战争等题材;他宁可尝试一些新奇的想法,他总是通过艺术的手法体现出来。在他大胆革新的作品中,曾经描绘过一个哺育婴孩的雌性人马怪。雅典现存这幅画的一幅摹品,以精确的线条复制了原作。据说罗马将军苏拉曾经把这幅画的原作和其他文物一起送往意大利,但我认为,所有的一切,包括绘画在内,在货船绕过玛利角沉船时被毁。既然如此,曾见过"作品的摹品"的我,在某种程度上说,对它进行文字上的描述还是胜任的,虽然,凭着宙斯发誓,我并非绘画艺术的鉴赏家;但由于不久以前,我在雅典一位画家的家里见过这幅画,所以记得十分清楚。当时我对它的艺术性极为赞赏,如今也许可以帮助我更清楚地描述它。

人马怪被表现成倚卧在丰茂的草地上,她身上马的部分贴住地面,脚从后面伸出来。她身上女人的部分由弯曲的手臂支撑着,稍稍欠起。其前腿并非像正常倚在地上的人那样向前伸,而是像跪着的人那样,一只脚弯曲,脚上还长着蹄子,在相反的方向,另外一只脚却伸向前并撑住地面,恰如马儿起立时那样。她把孪生子中的一个抱在怀里,让孩子靠在她女性的胸前,以人的姿态哺育着它;另一个孩子则像小马驹一样,从她马的乳房上吮吸着乳汁。图画的上部似

乎是属于远景的部分，为一雄性的人马怪，显然是这个以两种方式喂养婴儿的雌性人马怪的丈夫。他仰身发笑，马的身体无法完全看到（只能看到中间部分）；右手举着一只狮子的幼仔，举在头上摇晃，似乎想用这种玩笑吓唬孩子。

说到画作的其他方面，对于类似我们这样一些艺术爱好者来说，未必全能理解，但它包容了艺术的全部力量——比如最为杰出准确的线条，色彩恰当的调配以及灵活的应用，在必要的地方衬以阴影。关于形象大小的基本原理（也就是透视法），还有整体及各个部分的均衡协调——如果是熟知这些问题的艺术学徒，必然更会赞美这些方面。至于我，特别称颂宙克西斯的成就则在于通过同一幅创作，从各个方面表现了他纯熟的艺术技巧。因为，一方面，他把雄性的人马怪塑造得面目狰狞、十分野蛮，长着令人难忘的可怕的头发，身上不仅马的部分，而且胸前和肩膊的大部分都长着粗毛，再看看他的脸，虽然面带笑容，却完全是山林中凶残的兽性表现。

然而，正如我曾描述的，在另一方面，雌性的人马怪，其马的部分也非常之美，就像那些未经驯养而保持纯贞的色萨利的小母马；她的上身除了耳朵——其特征如萨堤罗斯——完全是极美的妇人。马的部分和人的部分相接和交界处，没有任何生硬的痕迹，转化得非常柔和，从这一部分到那一部分的过渡是渐进的，丝毫不为人察觉地欺骗了观者的眼睛。至于那些年幼的，即使在它们尚未成熟时就显出了某些可怖的东西——是的，这太使我震惊了——而同时，它们又孩子气地仰视着狮子的幼仔，并且攫住母亲的乳头，紧靠在她身上。

当宙克西斯展出这些作品时，他认为，观众会为他的艺术才能大吃一惊——他们肯定会大声表示赞美——当他们见到如此美丽的奇观时，还能说什么呢？凡是对所有成就大加赞美的人，最终都会赞同我的见解，比如结合部分的美妙，还有绘画题材的新颖，这是他们过去所不知道的。可是，当宙克西斯觉察到，人们所关注的只是题材的新颖，他们的注意力已与艺术性本身游离，画作细节的准确只被视作副产品，他对他的学生说："来，米契恩，把这幅画盖上，余下的事就是收拾好，把它拿回家去。因为他们赞扬的仅仅是我作品的皮毛，而对于明暗分布的效果，还有各部分处理得是否完满，有没有艺术上的优点，这些问题对他们似乎并不重要；相反，他们对新颖题材的要求超过了对技巧精美的要求。"

（卢奇安《宙克西斯和安提欧切斯》）

记帕拉西奥斯

(帕拉西奥斯[Parrasius] 希腊画家,活动于公元前4世纪)

帕拉西奥斯是古代希腊的杰出画家之一,宙克西斯的同代人与敌手。据记载,他研究了人体的比例与匀称的法则。古代理论家塞诺克拉特称赞他的轮廓线:"不是简单的边线,而是能表现出纵深的主体效果(后面还有东西)。"这是很著名的论断。

色诺芬所记苏格拉底和帕拉西奥斯的对话,提出了"传神'的问题。

以弗所的帕拉西奥斯

生于以弗所的帕拉西奥斯为艺术做出了极大的贡献。他首先把"匀称"引入绘画,并且是使脸部生动、头发优雅、嘴唇美丽的第一人;艺术家们还要感谢他在绘画中极为成功的轮廓线,这是绘画最精妙的部分。对于描画肉体的外形和事物的体积无疑是最大的成功,不过,这只是获得名声的一项成就。但是,要想给予着了色彩的外形以正确的界线,要让许多身体的轮廓线得到恰当的效果,在艺术上就不那么容易了。因为外轮廓要使自身完美并且要产生一种暗示出后面有其他事物的效果,从而表现出隐藏着的部分。这是塞诺克拉特和安提冈诺值得夸耀的贡献,他们写了绘画的文章,表示对帕拉西奥斯的钦佩,不是简单地表示信任,而是引以为荣的成就。在帕拉西奥斯遗下的书板和羊皮纸的文稿上,还留有许多绘画的残迹,他们认为,艺术家可以从中获得很多益处。比起其他方面的成功,他在运用阴影明暗表现体块方面似乎略逊一筹。他画过一幅《雅典的居民》,这是一幅对于题材内容表现得特别机智的作品;他把这些人表

现为喜怒无常的、不公正和不坚定的形象，同时也是温厚仁慈、充满同情的；还有好夸口的和趾高气扬、谦恭卑下的，凶猛的和害怕的——所有这些都发生在同一时期。他还画了一幅《忒修斯》在罗马的卡彼托山上，画过一个戴着胸铠的《海军指挥官》。在罗得岛的一幅画上，他画了墨勒阿革洛斯、赫尔克斯和珀耳修斯，这幅画后来被闪电击损过三次，但却未湮没，这本身就是一个奇迹。他还画过一幅《阿奇格留斯》，台比留斯皇帝（罗马皇帝，公元14—37年在位）对此画十分珍爱，保藏在他的寝宫里；据德丘勒估计，这幅画的价值为六百万塞斯特斯。他还画了怀里抱着婴儿的《色雷斯的保护者》，画了《菲力斯克斯》，以及《酒神与美德》，还有两个儿童，他们无忧无虑和单纯的稚气十分动人；他还画了由捧着香盒拿着花环的男孩儿侍候着的祭司；还有两幅最闻名的画作：一幅描绘着身穿战士盔甲、参加竞技的人，他跑得非常辛苦，似乎大汗淋漓，另一幅表现一个人正在脱下盔甲（他已经精疲力竭），可以看出，他还在气喘吁吁。同时受到赞扬的还有他画在同一幅画上的埃涅阿斯、卡斯托耳和波吕丢克斯，还有他画（在一幅画上）的忒利弗斯、阿喀琉斯、阿伽门农和奥德修斯。他是一位多产的艺术家，但没有人在利用自己的艺术声誉方面比他更为傲慢无礼，因为他甚至采用某种绰号称呼他自己为“豪华高贵者”，而且在一些诗里称自己为“画坛王子”，自称由他给艺术带来了完美；重要的是，他坚持自己源于阿波罗的血统；还有对他在尼多斯画的赫拉克勒斯，自称是他在梦中经常见到的。后来，在《埃阿斯与颁发盔甲》（绘画创作的竞赛中），投票结果是他在萨姆斯岛被提门忒斯击败。他说以自己英雄的名字起誓，他将被一个微不足道的敌手第二次击败。这使他极为懊恼。他还画过一些淫猥作品，显然，这是借助于放荡的玩笑作为一种消遣。

（普林尼《博物志》第35章）

普林尼提到的帕拉西奥斯写自己的那些诗，由《雅典尼奥》保存了下来。

一个生活于豪华之中的人，
　　非常重视德行，
是我画下了这一切：帕拉西奥斯。
举世闻名的祖国是以弗所，
　　也不会忘记父亲尤恩欧，
他生育了我，
　　他合法的孩子，
　　　　希腊艺术最杰出的实践者。

（《雅典尼奥》第12卷）

如果他们侧耳倾听，
　　这些难以相信的，
我已经阐述了
　　艺术的明确的法则。
那是我亲身的经验，
　　似乎树立了不可逾越的藩篱。
不过，尘世上的人所造成的一切，
　　绝不会是完美无缺。

（阿特纳奥斯《欢宴的智者》第12章）

帕拉西奥斯和苏格拉底的谈话

有一天，苏格拉底访问帕拉西奥斯。讨论的过程中，苏格拉底说："帕拉西奥斯，绘画就是描绘看得见的事物吗？当然是借助色彩去描画形象，从而你模仿那些凹进的和凸出的、阴暗的和明亮的、坚硬的和柔软的、粗糙的和光滑的、年轻的和年老的事物。"

“你说得非常正确。”帕拉西奥斯说。

“再者，在描绘美丽的形象时，由于很难找到外貌上完美无缺的个人，因而你从许多模特儿中，选取各自最美好的特征，使得你塑造的形象看起来很美。”

“我们正是这样做的。”帕拉西奥斯说。

“那是怎样的呢？”苏格拉底问道，“你难道不模仿心灵的特征，那最令人信服、最亲切友好、最为人想望、被人敬爱的特征？或者说，这些是不能模仿的？”

“噢，苏格拉底，这样一类事物怎么能够模仿呢？它既没有比例，又没有色彩，也没有刚才你所提到的任何一点，并且实际上，它甚至是不可眼见的。”

“那么，”苏格拉底说，“对于一个人来说，不是用钟爱就是用敌对的眼光去看待某种事物，这不是十分自然的吗？”

“我想是这样。”他说。

“那不是足以通过眼神描摹出来吗？”

“当然可以。”他说。

“在你看来，当看到朋友们走运或倒霉的时候，人们脸上是否能保持同样的表情，以至感到忧虑的人的举止也和那些漠不关心的人一样？”

“确实不一样，”帕拉西奥斯说，“人们为朋友们的幸运高兴得微笑，而当他们倒霉时，人们就露出忧伤的面容。”

“这些是否可能描摹出来呢？”苏格拉底问。

“当然可以。”他说。

“那么同样，高尚和慷慨，卑下和鄙弃，节制和沉思，傲慢和粗野——这些也都可以通过面部表情和身体的静止或运动的姿势表现出来。”

“你说得很对。”他说。

“因此这些也都可以描摹了？”

“当然可以。”他说。

“那么依你之见，”苏格拉底问，“显示出美、高贵和可爱性情的人，或者那些显示出可耻、邪恶的可憎性情的人，哪种人看起来更为令人愉快？”

“凭着宙斯起誓，苏格拉底，这确实有着很大的区别。”他说。

（色诺芬《回忆录》第3卷）

记普罗提诺

（普罗提诺[Plotinos]　约 204—270）

普罗提诺是罗马时代著名的希腊哲学家，他继承柏拉图学说而成为新柏拉图主义的代表。传世的主要著作有经他的门徒波菲利编纂的《九章集》。新柏拉图主义不仅对中世纪早期的基督教哲学影响很大，而且文艺复兴时代的学者和艺术家们也接受了它的影响。

普罗提诺的哲学建立在唯心论的基础上，他认为理念来自一个超然于世界之外的“太一”（神）。他最富代表性的意见是：现实只是理念的“影子、而模仿现实的艺术则不过是‘影子’的影子”。艺术作品中的美来自作家的心灵，由于它“分得”了理念中的美。

普罗提诺反对艺术的美来自对实物的模仿，认为它应该贯注作家的精神。他的关于形式上的“匀称”不能被视为美的根源等意见，对后世有积极的启发意义。

关于普罗提诺的记述

生活于当代的哲学家普罗提诺，整个儿给人的印象是易害羞。因此，他不愿谈及他的出身、他的双亲及其祖国。而且，他认为使自己成为画家或雕塑家描绘的对象是太贬低了自己，所以他对请求给他画像的阿麦留斯说：“仅仅传达大自然已经加给我们的形象，而不要求进一步留下一个形象中更为持久的形象，似乎它就是那些特别值得观看的事物之一，这样做，不是极不充分吗？”为此，他拒绝为他画像而摆姿势，并不准别人画他的肖像。阿麦留斯设法结识了

普罗提诺的朋友卡特瑞欧,后者是活跃在当时的优秀画家,经常出席和参与普罗提诺的哲学聚会。可能这是任何人都想经常参与的一个集会。由于经常观看普罗提诺,对其外表越来越了然于心,最后他根据记忆画出了肖像。而阿麦留斯修正了第一次的草图,使之成为更加准确的肖像。因此,尽管普罗提诺对此一无所知,卡特瑞欧还是以其天生的才能为后世提供了普罗提诺的肖像。

(波菲利《普罗提诺的生活》第1章)

艺术次于自然,它只是通过塑造不确定的、软弱的、像玩偶一样的形象来模仿自然,即使它在形象塑造中运用了许多能工巧匠的手段,也还是毫无价值。

(波菲利《九章集》第4卷第3章)

[但在别处,普罗提诺又赞同古希腊晚期的理想主义观点,认为当艺术能够制造出知觉范围以外的可以理解的美,并且指出其路径时,它的价值即已获得。]

我们认为已经感知可以理解的美之存在和已经了解了真实理性(宇宙精神)之美的人,同样能够接受理性的超验圣灵的思想,这种事情是能够描述的,我们必须努力观看并对自己描述清楚,人们是如何观察理性之美和可以理解之美的。那么,如果你愿意的话,想像有两块放置在一起的石头,其中一块没有定形,未经艺术雕凿,另一块已经经过艺术加工,变成了神或某个人的雕像——作为神,比如是美惠三女神之一或者缪斯,或者作为人,也就是综合所有人的美的特征,由艺术创造出来的人,并非个别人。显然,这块通过艺术承接了形式赋予的美的石头,并不单纯地由于石头的特性而显得美(否则另一块也应同样是美的),而是由于艺术已经授予它形式上的优点。这种优点并不存在于具有这种形式的材料里,而是在注入石头之前,就存在于(艺术家的)心灵中的形式。它之所以存在于艺术家心中,并不因为他有眼睛和手的实际功效,而是因为他参与了艺术。进一步说,这种美存在于更高级的艺术中。但这种变成石头的美并

非就是存在于艺术中的美；后者的美依旧留在（艺术里）；因而从艺术中提取的美，就比（原本的）美较为低下。甚至这种（派生的）美，也无法像它希望的那样，在石头中保持它的纯粹性，而只能存在于石头服从艺术需要的限度内。如果艺术按照它的存在和所具有的美塑造了一个对象（并使得它与要塑造的形象一样美），由于它分得了艺术的美，它本身就更真实、更美，比起外界事物所具有的美，它更高和更好。艺术的美进入了物体，结果其自身就削弱了，在这一范围内，比起整体来更加薄弱。各种事物自我减弱的情况是各种各样的——如果它是强壮的，就在力量上减弱了自己；如果它是火热的，则在热度上降低；如果普遍地具有功效，就在能力上减低；如果是美丽的，也就没那么美了。原生的力量必然总是高于它所创造出来的力。音乐可以使人们具有音乐才能，但音乐本身，在感觉世界里的音乐是由先于这个世界的音乐造成的。如果有人因为艺术仅仅模仿了自然而非难艺术，那么他首先必须了解，自然事物的本身就是对其他事物的模仿。其次，他应同时认识到，它们（艺术）不仅简单地模仿可见世界，而且还将归入自然据以产生的理念之源。他还应了解，它们本身即完成了许多事情。因为艺术拥有美，所以可以把它们加到缺乏美的事物上去。当菲狄亚斯（在奥林匹亚）塑造宙斯的形象时，他没有使用任何肉眼可见的模特儿，而是形成了一个如果宙斯愿意现形于凡世，他所喜欢的观念。

（波菲利《九章集》第5卷第8章）

……因为同样的物体有时候看来很美，有时又并非如此，物体似乎是由一个存在的种类和另一个美丽的对象组成的。那么，什么是物体中显示出来的美呢？首先，我们要审查下列问题：是什么打动了观者的眼睛，使他们盯着它，吸引住他们，并且使他们乐于观看它？发现了这一点，我们就能把它当做梯子来运用，攀登上去，考察其他的美。人们一般都认为：各个局部相互之间以及和整体间的匀称，加上健康的肤色，这就是人的美之所在，并且能够吸引旁人的注视。正如在其他美的事物中一样，这种美取决于自身存在的匀称和整齐。在持这种观点的人们看来，没有单一的美之存在这类东西，只有复合物才是美的。整体是美的，但各个局部自身却并不包容在其中，除非它们对整体的美做出贡

献。而接下来必然是，如果整体是美的，局部也应如此。确实，美并非源于丑的事物，美必须包容所有的局部。依照这种看法，美丽的色彩，比方说阳光，并非由局部组成，又不具有对称的美，应当是在美的界线以外。假若那样，金子怎么会美呢？午夜的闪电、星光被视为美，又是以什么标准呢？同时就声音来说，美既会在单一的音响中出现，也会消失。经常地，出现于美的复合音中的各个单音，其本身也是美的。故此，同样的面孔，只要其"匀称"保持不变，有时看起来是美的，有时又并非如此，又怎么能够否认在匀称的事物中美是有差别的，匀称面孔中的美是由其他优点所决定的呢？[以下普罗提诺讨论了事物的美来自某种理念，而这种理念是从神的形态中派生出来的。]

（波菲利《九章集》第1卷第6章）

尼禄时代：杂记

古代罗马的文化艺术继承了希腊的成果，许多希腊名作在罗马均有摹品，早期文字记载也仍以论述希腊艺术为主。

罗马皇帝尼禄(54—68年在位)掠走过大量希腊艺术文物，是有名的暴君。他曾让雕塑家为他制作巨型雕像，或许他是宣扬“个人迷信”的“先驱者”。

尼禄时代的雕塑和绘画

但是在我们这个时代，所有这类雕像(巨大的雕像)在规模上都比不上赞诺托洛斯的墨丘利神像。这座神像建造在高卢地区的阿弗尼城，花了十年的时间才得以完成，其价值为四千万个塞斯特斯。由于赞诺托洛斯显示出充分的艺术才能，所以被尼禄召唤到罗马。在这里，他创作了那座高达120英尺的巨型雕像。这座雕像原是打算作为尼禄的肖像的，但现在，既然这位皇帝的无耻行为受到了谴责，那么这座雕像就被当做太阳神的形象而受到供奉和尊敬。在他的工作室，我们常常惊异于以泥土做成的惹人注意的(巨型雕像的)模型，而且也惊异于那些外形较小、由金属条或木条所搭成的骨架，这种骨架结构是整个设计工作的最初阶段。这座雕像提供了某种迹象，表明青铜的铸造技术已逐渐失传了，因而尼禄曾准备不惜代之以金和银来进行铸造，但赞诺托洛斯拒绝这样做，同时也表明了赞诺托洛斯的青铜铸造技术和在青铜上刻花的技术不亚于任何古代艺术家。当他在阿弗尼创作雕像时，杜比乌·阿维托斯正是这个行省的总督。他还复制了两件卡拉米斯亲手雕刻的杯子，这两件杯子曾由格曼尼科·凯撒所珍藏，后来又赠给了他的老师，阿维托斯的伯父卡西乌·沙兰努斯。这两件作品非常精美，从艺术技巧上来看，复制品与原作简直没有任何

区别。通过这些作品，人们一方面可以认识到赞诺托洛斯在这种艺术中的杰出才能，另一方面，人们也可以认识到这时的青铜艺术是何等的衰落了。

（普林尼《博物志》第 34 章）

也有一种这样的玉石，看上去像麦加利地方的盐那么白，同时又有烟雾般的柔和感，所以它被称为“烟玉”。我曾经见过一个 16 英尺高的用这种石头雕成的雕像，表现的是尼禄身穿胸铠的形象。

（普林尼《博物志》第 37 章）

最近出现了一位作风严谨，但同时其绘画风格又过分华丽的画家法缪卢斯。他画了一幅密涅瓦女神像，这位女神至今仍然继续望着可从各个角度观看她的观众。他一天仅作画几个小时，却以十分认真的态度来作画。他总是穿着一件宽大的长袍，甚至在画室中也是如此。尼禄皇帝的多姆斯·奥丽宫是囚禁他艺术才能的牢狱，正因为如此，现在没有他的其他作品存世了。

同时，在我们这个时代，在绘画艺术中，有一种典型的疯狂行为是我所不应遗漏的。尼禄皇帝命人画一幅他的巨型肖像画，要高达 120 英尺，而且要画在亚麻布上。这件事情在那个时候并不为人所知。这幅作品完成以后，就放在玛依斯花园中。但后来它受到雷击，与花园的绝大部分一起烧毁了。当尼禄皇帝的一个自由民在安图姆表演格斗时，在运动场的公共门廊上就挂满了绘画作品，这些作品栩栩如生地描绘出皇帝的角斗士及其随从的肖像。直到过了几个世纪的今天，这种类型的肖像画一直是绘画中能引起观众强烈兴趣的主要题材。但第一个描绘角斗表演，并把作品陈列在公共场所的是卢坎努斯，这个人为了纪念曾收养过他的祖父，组织了三十对角斗士，在罗马大广场进行了连续三天的角斗表演，并在狄安娜神的园林中贴出了他们的肖像。

（普林尼《博物志》第 35 章）

菲洛斯特拉托斯

(菲洛斯特拉托斯[Philostratos] 希腊家族,活动于2世纪至3世纪)

菲洛斯特拉托斯家族源出希腊,曾活动于罗马帝国后期。这个家族中至少出过三位名人:佛拉维乌斯·菲洛斯特拉托斯(号称"雅典人")是位哲学家;他的女婿"利姆诺斯人"菲洛斯特拉托斯生于2世纪后期,写过一部《画图集》,通称"大菲洛斯特拉托斯";3世纪时,前者的外孙"小菲洛斯特拉托斯"又写了第二部《画图集》。两部作品都生动地记述了古代的绘画作者。

珀耳修斯拯救安德洛墨达的故事,文艺复兴以后不少人将之选为画材,从《画图集》的记述中可见古代匠师的描绘已相当生动和富于想像力。庞贝遗址中虽然存有局部的静物题材,但一般多认为静物画始盛于17世纪的荷兰;根据《画图集》所记,古希腊人已有描绘厨下之物的作品,名为"赛尼亚",由主人赠给赴宴的宾客——为了使他们不忘记那些"山珍海错",当然是力求描绘逼真的。

画图集

无论什么人鄙视绘画,那都是有欠公道、乏于明智的。在某种程度上,绘画与诗歌具有同等的功能——对于描绘英雄的行为和形貌,两者的作用是难分轩轻的。鄙视绘画的人也无法欣赏匀称美,而艺术正是通过匀称分享到理性。对于一个只求从精美和灵巧中获得满足的人来说,绘画的创造力可能被归功于诸神,无论是根据四季之神点染大地气象万千的景观,还是根据天上变幻的奇景

来看都是如此。但对于一个具有批评眼光的、着意于揭示艺术之源的人来说，模仿被看做是一个极为伟大的发明，它与自然有着密切的联系。聪慧而灵巧的人发现了模仿，或称之为绘画艺术，或称之为雕塑艺术。

雕塑又分为很多类——除了雕塑术本身之外，还分为青铜雕塑、吕底亚和帕罗斯岛大理石雕刻，另外对于宙斯神像来说，更多的是象牙雕刻和宝石雕刻。另一方面，绘画主要以色彩构成它的形式。它不止于构成形式，而就凭这一种手段，足以比其他运用更多形式的艺术取得更好的效果。因为它不仅能描绘物体的阴影，而且能表达出人类的狂怒、痛苦或欣喜的面部表情。雕塑家只能捕捉到各种喜悦的眼神，画家却可以表现出“闪亮的眼睛”、“忧郁的眼睛”、“邪恶的眼睛”，还可以表现出各种茶褐色的、红色的和金黄色的头发，还有衣服、武器、寝室、房屋、园林、山峦、春天的色彩，甚至连万物生存于其中的空气也可以表现出来。

目前关于所有已经掌握了绘画原理的人和一切热中于运用它的城邦和君主的事迹，其他人都已经有所记叙了，尤其是卡利亚的阿里斯托迪莫斯，我和他相处四年以便研习绘画(他是遵循尤美洛斯的理论作画的，却给艺术带来了更大的魅力)。但是，本篇论文要讲的并非画家和他们的生涯，而是打算讨论一下某些绘画作品的艺术特点，以及讨论那些主要为青年人而创作的作品，通过讨论，使他们能理解绘画，并且培养他们富有艺术价值的审美趣味。

基于这些理由，我的演说是由以下原因促成的。那不勒斯人有一个运动会的节目(这是意大利的一个城市，它是由具有先进文化的希腊人建立的，因此常具有希腊文化式的热情的讨论会)，由于我无意于在公众中显示我的修饰学的才能，年轻人常常成群结队来到我住的地方。我住在城外的郊区，面临大海。这个地方不仅因为那些豪华、舒适的石头建筑而显得优美、迷人，而且还因为那些固定在墙上壁板的绘画而增色不少。在我看来，收集这些绘画作品的人具有相当的审美趣味。因为在这些作品中可以明显地看出许多画家实际的技巧。于是我想到，应该用言语表达对它们的赞美，而且(这个意图更由于下列原因而加强)我的房东的儿子，一个只有十岁的男孩儿，非常喜欢听讲，视学习为一种乐趣，当我走近那些图画时，他就像卫兵一样跟随着我，并要我给他讲解。为了不失礼仪，我说：“是的，这是我要研究的课题，青年们来的时候，我会给他们解

释这些绘画作品。”青年们到来后，我又说：“让那小男孩儿到前面来，使他能直接感受到这种讨论的气氛。你们的思路必须随着讨论而逐步展开，不仅要吸收，而且当我有什么讲不清楚的地方，务必要提出问题。”

（大菲洛斯特拉托斯《画图集》第 1 部序）

这不是红海，这些人也不是印度人，而是埃塞俄比亚人，而这个人是在埃塞俄比亚的希腊人。这个人为了爱情而立下的英雄业绩——我的孩子，我想这些对你来说肯定都不陌生——我是指人们所讲的帕修斯在埃塞俄比亚杀死西洋海怪的英雄业绩，那海怪曾诱杀了许多牲口和百姓。画家赞美了这个故事，同时对安德洛墨达表示同情，因为海怪锁住了她。战斗已近结束，海怪已被打翻在岸上，正在血中打滚（这就是海为什么成了红色的），厄洛斯打开了安德洛墨达的镣铐。厄洛斯通常被描绘为有一对翅膀的青年而貌不寻常。他气喘吁吁，仍未能平静下来。据传说，帕修斯祈祷厄洛斯支持他，和他一起猛击野兽；厄洛斯听到了希腊人的祷告。少女是十分可爱的，甚至在埃塞俄比亚也有白皙的皮肤，还因为她的体态窈窕动人。她的秀美超过了吕底亚姑娘，其端庄又胜过了雅典少女，她还比斯巴达姑娘更为健康，更充满活力。此时她显得比任何时候都更为美丽。因为看起来她并不相信所遭受的不幸，困惑中她略现欣喜，当她看着帕修斯时，尚投以微笑。帕修斯在离少女不远的柔软芳草地上，他滴下的汗珠滋润着泥土，他把蛇发女怪的头颅盖起来，以免人们一看到她便立即化为石头。许多牧牛人向他奉献牛奶，请他啜饮美酒。都是些埃塞俄比亚人，他们与众不同的肤色显得可爱，笑容里含有信心。毫无疑问，他们沉浸在欢欣之中。他们中的大部分看上去都很相像。帕修斯友好地感谢着人们对他的馈赠，当他倚向左边，挺起胸膛的时候，仍然是气喘吁吁，凝视着眼前的少女。他的紫红色的战袍沐浴着清风，袍上点染着搏斗时怪兽喷溅出来的血迹。……他仿佛是天生英俊而健壮，仿佛由于尽力搏斗，血脉喷涌、喘息不定而更加英武非凡。更为重要的是他赢得了少女的爱慕。

笼中的野兔是猎人用网捕获的战利品。它正坐在自己的后腿上，轻轻地拨弄着前爪，慢慢地竖起耳朵；但它看上去还是十分敏锐，由于疑虑与惧怕而

极想看到有什么东西藏在背后。另一只野兔挂在一根干枯的栎树枝上,肚子已经被撕开,(它的皮毛)也被扯下来覆盖着后腿,表明了猎狗的迅疾与凶猛;那只狗正趴在栎树下休息,显示着抓获野兔全是它的功劳。野兔旁边有十只鸭子,还有鹅,也是十只,都无须把它们画得很挤。这些水禽最肥美的胸脯上,羽毛已完全被拔掉。如果你喜欢发酵面包条或切成八片的面包,那么也可以在旁边的篮子里找到。现在如果你需要饱餐一顿的话,正可以吃这些面包,面包可以调配茴香、欧芹等佐料,也可以夹着罂粟籽来吃,这是一种可以催眠的香料。然后,假如你还希望吃点儿别的什么,那么按照厨师的安排,就该轮到那些不需要经过烹调的食物了。比如说,你可以吃那些贮存的水果,它们就堆在另外一只篮子里。你没有想到过一会儿就再也无法在同样的情境中找到它们,没想到它们已经没有了露珠吗?而且也不要忽略了甜点心,尤其是如果你对山楂树的果实和宙斯的橡树果子(甜栗子)感兴趣的话——这些果子本身光滑,都包裹在尖刺扎手的皮壳之中,如何剥开也是一个问题。甚至连蜂蜜也被丢置一旁,因为我们手边还有无花果酱(或者你喜欢要的什么)。毫无疑问,这一定是美味可口的甜品。由于有树叶把它紧裹起来,所以这种果酱总是新鲜诱人的。

我相信这幅画可以作为房东送给农庄主人的赠品。他正在洗澡,或者正想着帕米尼安酒或凡西安酒。但如果他喝了放在桌子上的新鲜的甜酒,那就有可能导致这样的结果,当他回到城里的时候,他就会嗅到榨葡萄的气味,游游荡荡地对着城里人打嗝。

(大菲洛斯特拉托斯《画图集》第1—2部)

让我们不要剥夺他们永远保持艺术创作的机会,因为我们想到前代人面临的挑战是很严酷的;假如某项工作已为我们的前人着手进行过的话,我们也不能因而畏缩不前、放弃竞争、不尽力而为,不能以彬彬有礼的谦让掩盖我们自己的怠惰。我们宁可向那些已经走在前面的人挑战。因为如果实现了我们的目标,那我们将给历史增添有价值的东西,如果在某些方面遭到了失败,我们也会得益,因为证明了我们颂扬美好事物的愿望。

为什么我要发表这篇序言？有人曾以可靠的描述谈过许多绘画作品，此人和我同姓，他就是我的外祖父。他以雅典方言写作，并运用得十分纯熟自如、清新活泼。由于希望能追随这篇论文的足迹，我感到在着手进行这项广泛的写作计划之前，有必要就绘画本身提出一点儿看法，以使我们的论文能够在打算进行的论述中包括一些基本的问题。

从事绘画的艺术探索是一个至为高尚的职业，而不是一件琐事。因为对于任何一个真正从事这门艺术的人来说，他必须对人的自然特性有敏锐的观察力，同时必须有能力在对方即使是沉默的时候，也能捕捉到对象的特点；他还必须能分辨出眼睛里所流露出的是什么感情，在眉毛的特点里可以发现些什么，不论是属于什么样的心境，都能够简洁地表达出来。如果具备了这些能力，他就能在瞬息之间捕捉到所有诸如此类的迹象，那么他的手就能挥洒自如地描绘出每一个人的独特而又富于戏剧性的特点，无论人物是疯癫、是生气、是忧郁、是高兴、是娇饰，或是沉浸在爱情中；对于这每一种情态他都能描绘得恰如其分。绘画作品中的迷惑手法是令人愉快的，不应受到责难。因为我们所面对的绘画中的事物实际上是不存在的，但却使人相信它们真的存在(这是无害的)——怎么才能不把它看做是精神上最好的娱乐，谁还能责备作者呢？

在我的印象中，聪明的艺术创作者们早已对绘画中的匀称美问题有过许多论述，他们建立了一整套关于人体各部位以及各部位之间的比例法则，似乎只有从自然中获取对比例的安排，才能成功地掌握各种各样的精神状态。因为一个不自然的形体，背离了这种比例法则的形体，(在他们看来)是无法恰当地传达出属于自然世界的精神体验的。但是如果人们对这个问题进行思考，就会发现绘画艺术与诗歌有某种血缘关系，还会发现虚构的想像(幻想)是两者共同具有的。因为诗人描写出众神各自的真实情景，描写出他们所有的尊贵、神圣和贯注于其中的灵魂的欣悦。绘画也同样表现出所有的这一切，只不过它运用的是线条，而诗歌运用的是语言。

但是为什么我不在此讨论这个已经由其他人很好地论述过、发表过许多见解的问题，以至看起来我似乎故意要抬高(绘画)这一行？因为这里的一些评论尽管非常简短，却仍足以表明属于我们分内的这种严肃的努力并没有白费。当

我想起那些出自一位有修养的艺术家之手的绘画作品，以及在这些作品中表现出的不乏古代成果的精美风格，我就感到不能让它们默然湮灭。但为了使我们的写作不至成为一幕独角戏，我们就假定有另外一个人，我们必须向他解释一切细节，以便我们的讨论能有条不紊地进行。

（小菲洛斯特拉托斯《画图集》序）

圣·奥古斯丁

（圣·奥古斯丁[St. Augustine] 罗马帝国神学家,354—436）

圣·奥古斯丁是早期基督教神学家,“四大教父”之一,他曾吸取新柏拉图主义用以解释基督教教义,著有《忏悔录》、《上帝之城》等。

奥古斯丁从神学观出发,基本上是反对艺术的。但他对艺术却作过哲学性的思考。在《忏悔录》一书中,他借用与“理性”对话的形式,探讨了艺术中的真假问题:只有承认演戏是假的,才能达到真正感人的艺术效果。虽然最后他表示并不赞同艺术特质中的这种从一个角度看是假,从另一个角度看却是真的“两重性”。

奥古斯丁似乎认为圣像画在宗教的教育中没有多大作用。当宗教流行较广之后,世俗的人常任意予以解释,而有钱人则雇用艺术家画一些缺乏根据的传说。奥古斯丁对此甚为恼怒,《斥伪造信件》即是为此而写的一篇短文。宣传虽然可以使一种信仰和教义推广,但也会使这种教义变得“不纯”,这也是历史上多次出现过的现象。《信仰和视觉表现》一文即是他理论上的阐释。奥古斯丁反对艺术的意见给后来发生的破坏圣像运动以理论的支持,《卡洛林书》和卡洛林王朝的一些人曾接受他的观点。

奥古斯丁认为,“信仰”是一种思辨的产物,无须涉及形象。这里他涉及了逻辑思维与形象思维的区别;但他又觉得把两者绝对分开是难的,终于只好要求在信念上不要怀疑圣母的纯洁性就可以了。

现实与假象

理性:这是故意作假;它与无法达到真实是大不相同的。所以,我们可以把人们的作品,如喜剧、滑稽剧等等,与画家和雕塑家的作品划归为一类。绘画中的人不会是真实的,尽管它有人的外表,就像喜剧家写出来的东西那样,是虚构的。这类作品并非其本身故意地选择虚假,它们也不是假的作品,只是它们受到一种需要的驱使,必须尽可能地符合艺术家的意志。另一方面,演员罗西乌斯自身是真实的男人,而在舞台上他选择的是充当假的赫卡柏[1]。他达到了一个真实的悲剧演员的目的,尽管他充当的是假的普里阿摩斯[2],因为他并非真的普里阿摩斯。在这一事实中,显示出某个值得注意的问题,总之,谁也无法否认这个事实。

奥古斯丁:什么问题?

理性:不管你是怎么想,所有这类事物从某个角度来说是完全真实的,恰恰由于它们在其他方面都是虚假的。要使它们的真实性得以成立,惟一有效的办法是从另外的角度看它们是虚假的。因此,只要它们拒绝承认自己的虚假性,那么它们永远都达不到它们想要或应该达到的目的。假如上述那位演员不愿充当假的赫克托耳[3],假的安德洛玛刻[4],假的赫丘利的话,他怎么能成为一名真正的悲剧演员呢?或者说,一幅画中的马不是假的的话,这幅画又怎么称得上是真正的绘画呢?倘若镜中人不是假的,那么怎么能说是真正的映像呢?因此,要使某一事物成为真实的,另一些事物就得成为虚假的,这正是为了那类事物本身的需要;为什么我们要害怕虚假,把真实作为最大的优点去寻求呢?

奥古斯丁:我不清楚,大概因为我从这些例子中看不出什么值得效法的东西,否则我将十分吃惊。我们要坚持忠实于我们的本性,不应该像演员那样模

---

① 赫卡柏(Hecuba),希腊神话人物。特洛伊国王普里阿摩斯的妻子。

② 普里阿摩斯(Priam),希腊神话人物。特洛伊战争时的特洛伊国王。

③ 赫克托耳(Hector),特洛伊英雄,普里阿摩斯和赫卡柏的长子。

④ 安德洛玛刻(Andromache),希腊神话人物,赫克托耳的妻子。

仿别人的本性,使自己成为虚伪的人;不要像镜子的映像或米隆作的铜铸的假牛那样,成为别人的影子。相反,我们应该追求不是自相矛盾或“两面派”的真实,即不是从这个角度看是真实的,换个角度看则是虚假的那种真实。

(圣·奥古斯丁《忏悔录》)

斥伪造信件

遵照神圣的判断,我们否认耶稣曾以书信体的形式,写给彼得和保罗那么一份东西;有些人相信这封信,另一些人则希望人们相信它。只有耶稣的敌人,或某些企图利用光荣的圣名所产生的威力以传播恶劣艺术的社团组织,才会假冒耶稣和福音书作者之名,写出这种卑劣的东西。然而,在他们厚颜无耻的虚伪行径中,完全盲目地胡编乱造,反而使自己成为可笑的对象,甚至受到那些只是在儿童时代接触过基督教文学,现在刚刚够格称得上读者的青年人的嘲笑。

当这些伪造者决心编造耶稣曾用那种语气写信给他们的门徒时,他们把自己设想为耶稣的追随者,曾与耶稣保持最亲密的朋友关系,因而可能收到耶稣的信。于是他们想到了彼得和保罗。我相信,他们之所以想到这两个人,仅仅是因为他们在很多地方看到这两个圣徒在绘画中被表现为与耶稣在一起。彼得和保罗是在同一个日期殉教的。由于他们的殉教,还有别的原因,后来罗马追赠给圣彼得和圣保罗特别的荣誉,因此人们误以为他们是同时期的人,这一误会源于人们不是从圣书资料中了解耶稣和他的圣徒们,却相信那些壁画。毫不奇怪,这些伪造信件的人是被画家领入了歧路。耶稣在世时,保罗从来不曾是他的门徒;只是在耶稣受难后,在他复活升天后,在天堂的圣灵完成了使命之后,很多犹太人皈依基督教并表现出惊人的虔诚;执事司提反[①]被乱石砸死殉教之后,当时的保罗仍然叫扫罗。正当他惨无人道地迫害耶稣的信徒时,耶稣在天堂(用一种声音)呼唤保罗,使他成为自己的门徒和传道者。那么,耶稣怎

---

① 司提反(Stephen),《圣经》中的人物。初期教会的七执事之一。

么可能在去世之前，保罗尚未皈依为他的门徒之前，写信给彼得和保罗呢？有些人认为彼得和保罗是他的门徒中与他关系最密切的，所以耶稣可能写信给这两人，但事实与他们的想法完全相反。

信仰和视觉表现

当我们相信任何已经听说过或读到过，但未见过的有形物体时，我们的脑子自然会把它们描绘成一定的样子；这个形象可能是虚构的，也可能是真实的；即使它是真的（这种情况很少），从信仰的角度看，我们死抱着它们不放得不到多少好处；但运用近似方式达到别的目的时，这类形象是有用的。凡是读过或听过使徒保罗的著作，或读过听过有关保罗的文章的人，谁不会在脑海里画出这位使徒的相貌，想像出福音书中提到过名字的所有人的样子呢？既然那么多人知道这些著述，每个人按照自己的想法描绘那些人物，各人的想法又不相同，那么人们也就无法确定究竟谁的想法较接近真实情况。但是，我们的信仰不是集中于想像那些人物的形象，而是着重思考他们受上帝的恩惠所过的一生，研究《圣经》所记录的他们的言行举止，这些才是值得相信和寻求的东西，这些才是有益于信仰的。

尽管上帝的肉身形象因为各种不同的认识而被表现为不同的相貌，但上帝只有一个。我们对耶稣基督拯救世人灵魂的信念，不是因为我们心目中的圣像本身（该圣像可能与实际的耶稣相去甚远），而是根据耶稣的为人。我们已经形成的关于人性的观念有如法则一般，遇到任何类似的事物，依据人的观念，我们马上可以识别出那是一个人或是仅具有人的外形。我们不清楚圣母玛利亚的相貌如何（我们知道玛利亚没有与男人接触或做任何有损基督出身的事，知道耶稣是以超凡的方式降临人间的），没见过拉撒路[1]身躯具有什么特征，也没有见过贝特尼[2]，没看过基督复活时上帝下令移开的墓石，没看过基督升天时劈开

① 拉撒路（Lazarus），《圣经》中的人物，耶稣之友。

② 贝特尼（Bethany），《圣经》中的一个村庄，拉撒路、马太和玛利亚的家。

的坟墓,没见过他升天的奥利维特山;我们未曾见过所有这些事物,甚至无法知道他们是否和我们的想像一样;事实上,我们倒更有可能认为他们不是那样的。

如果某个地方或某个人的样子,完全与我们原先想像的一致,我们也不会由于吃惊而被感动,因为这样的事很少或几乎不曾出现过;然而,我们能十分坚信的那些事,却是由于我们本着自己掌握的专门知识或一般常识去思考它们的。我们确信耶稣基督是由一个叫玛利亚的处女所生的。我们很清楚什么是处女,知道生育是什么意思和什么叫好名声。但我们不相信,也无从知道,这是否就是我们想到这些事物时心目中的那个玛利亚的面容。因此,说她也许长着这么一副面容,并不一定会有害于信仰。然而,除非一个人信仰不坚定,他才会说生下基督的也许是一位处女。

吉·克雷斯宾

（吉尔勃·克雷斯宾[Gilbert Crispin]
英国宗教家，活动于11世纪至12世纪初）

吉·克雷斯宾于1085年至1117年任英国著名的威斯敏斯特大教堂的修道院长。《犹太人与基督徒的对话》可能是根据一次实际的论辩而写的，影响十分广泛。

11世纪后期，圣像破坏运动已结束，但反对绘制和供奉圣像的思想仍然时有出现（16世纪宗教改革时期，加尔文派又发动过破坏圣像的运动）。

克雷斯宾的文章虽然引经据典维护圣像的合法性，但他论证的重点并不在艺术的真伪和是否亵渎神明方面。他强调了文字描述与造型形象的相通之处，圣书的语言是可以"译"成绘画或雕塑的，供奉圣像并不等于崇拜偶像，信仰存在于个人的心中，而并不是崇信那些泥塑木雕；它们只是被借助来"体现个人的激情与上帝的沟通与融合"。

关于圣像的对话

犹太人：

……该让那些基督徒自己打自己的脸，既然他们那么崇拜雕刻的形象和喜爱偶像。实际上，你把自己的上帝描绘成这样一幅悲惨的情景：双臂被钉在十字架上。而你崇拜的就是这种恐怖的景象。有时，在十字架旁，你把太阳描绘成一个孩子的半身像，他相貌恐怖（我不明白这是为什么）；你把渐隐的月亮描绘成一个悲哀的小姑娘的半身像，藏在她的光轮后面；还有，你把上帝描绘成伸

出祝福的手，坐在高高的宝座上，有一只鹰、一个人、一头小牛和一头狮子围绕着他，似乎这就是一种高贵的景象。基督徒们雕刻、制造、画出这些形象，只要有可能，他们就这样做，并且就从那里对其顶礼膜拜。这件事是戒律和天主所绝对不允许的。《出埃及记》中写道："不可为自己雕刻偶像，也不可作什么形象，包括上天、下地、地底下、水中的百物，也不可侍奉它。"戒律禁止所有的雕像并警告说，要给予那些想制造它的人以严厉的审判。

基督徒：

假如戒律曾经这样诅咒所有的雕像，那么摩西描绘了、雕刻了那些形象是违犯了教规，而且上帝命令他这样做也是违犯了教规。因为在《出埃及记》中，天主是这样嘱咐的："又当为我造圣所，制造帐幕和其中的一切器具，都要照我所指示你的样式。"接着又说道："你要用精金做一面牌，在上面按刻图书之法，刻着归耶和华为圣。"还有，"要取两块红玛瑙，在上面刻以色列儿子的名字"，"要用刻宝石的手工"。你看那些形象怎样描绘出来，上帝如何命令他们制造，看一看用玛瑙和金块为上帝造的怎样的雕像。进而，人们还可以在《列王记》中读到关于建造上帝圣殿的叙述："圣殿所有的墙他都刻上好几个人物和其他雕像，还有小天使和棕榈树，从墙上突现出来。他还铸了一个铜海，从这边到那边十英寸，由十二头铜牛负着。"接着又说："他用橄榄木做了两个小天使，各高十英寸，安在内殿。"还有："祭司将耶和华的药柜抬进内殿，就是至圣所，放在两个小天使的翅膀底下。"打开《圣经》看看所列举的图像和雕刻形象，不仅不应谴责，反而要赞扬那些存在于主的圣殿中的雕像，上帝自己也表示称许那些已制造出来的所有雕像，是这样记载的："甚至祭司不能站立供职，因为耶和华的灵光充满了圣殿。"先知以赛亚说："乌西亚王驾崩那年，我见主坐在高高的宝座上，旁边站着大天使，第一个有六只翅膀，第二个有六只翅膀。"至于你刚才用揶揄的口吻提到的"四活物"，先知以西结是这样说的："至于脸的形象，(前面)各有人的脸，右面各有狮子的脸，左面各有牛的脸，(后面)各有鹰的脸。"所以以赛亚和以西结所看到和所说、所写的这一切，与在他们之后以另一种形象的语言所写、所言、所刻画出来的是互相契合的。正像某种形式的文字可以变成形象，语言可以变成图案，《圣经》的内容同样可以用画出的形象和符号来表示。还需要我说什么呢？让我们结束各自的陈述，对已经提及的问题做出结论。上帝禁

止制造雕像，然而，我们却从《圣经》上读到根据主的命令而造的雕像。因此，戒律的文辞应该被慎重地理解。确实，立法者说，“不可为自己雕刻偶像”等等，他还说：“不可跪拜那些像，也不可侍奉它。”显然这是指骗人的偶像崇拜，这类犹太人做的偶像，我们也有可能做。但是，为着上帝的荣光，我们绘出形象，为着上帝的荣光，我们还刻雕像，然而我们并不把这些物体本身当成有神性的来礼拜和尊崇。甚至对于我们称为“神圣”的十字架本身，我们也仅将其看成是木头而不是上帝。我们怀有这样的观念：无论十字架自身或拥有十字架的人，都并不具有神的德性。当祭司在主的受难仪式上用十字架来祝福，把它奉若神明之后，我们仍然是以应有的尊敬，而不是用敬神的崇拜来承认、对待和尊崇十字架，就像《诗篇》所说的：“崇拜它的脚凳，因为它是神圣的。”……因此，一个基督徒崇拜十字架，就是带着神圣的崇拜基督受难的感情来崇拜十字架，在这里体现了个人的激情与上帝的沟通与融合，同时又以适当的方式来崇拜十字架的形象和雕刻出来的主的受难形象。

卡洛林书

早期基督教在群众中传布之始，一直伴随着艺术形象的宣传。画家们经常参照或借用古代希腊及其他民族神话中的形象，以解说基督教义。教会用的历书和祈祷书上，也常把季节、月份以至道德、戒律等抽象概念“拟人化”。因为人类思考世界，不能完全脱离形象，形象的感染力是巨大的。

8世纪至9世纪时，由于教派斗争以及东方伊斯兰教观念的影响，拜占廷王朝不准供奉圣像。尤其是利奥三世下令大规模拆毁一切圣像，形成基督教史上有名的“圣像破坏”运动。不过，反对破坏圣像的意见，也一直没有消亡。至787年第七次宗教会议，又作了恢复圣像的决议，但法兰克国的卡洛林王朝又起而反对这一决议，攻击圣像的作用。《卡洛林书》即是为了这一目的而撰写的文件。

显然，《卡洛林书》的作者接受了圣·奥古斯丁的理论，认为绘画的“虚假性”和画家们的“率意编造”有损于宗教的神圣。但作者列举了大量异教的神话，显示了他丰富的古典文化知识与兴趣。可见直到8世纪时，希腊神话仍然具有广泛的影响。

法兰克人对崇拜圣像的抨击

真实总是保持其纯洁无瑕。然而，圣像受艺术家意志的左右，似乎做了很多事，而实际上一无所有。圣像看上去是人，实际上不是；它们似乎在战斗、说话、聆听、凝视、召唤、触摸，事实上所有这些行为动作它们都没有真的做出来。

显然,这里的圣像不过是艺术家的虚构,并非真实;关于真实,人们说:"真实将使你得到解脱。"它们不过是些毫无意义、没有理性的偶像。它们看上去像是人,而只不过是假象。倘若有人玩弄逻辑推理的手法,坚持说圣像是人,比如:"奥古斯丁是位很伟大的哲学家。""应该读奥古斯丁写的书。""一个画出来的奥古斯丁立在教堂里。""奥古斯丁葬于此。"我们要提醒这个人:虽然所有这些句子都来自同一源泉,即奥古斯丁,但是只有他本人才是真实的奥古斯丁,即被人称做"伟大的哲学家"的那个人。至于其他的,不过是一本书,一幅圣像,或是一具埋入黄土的尸体。真实的人与被画出来的人的主要区别,在于一个是真实的,另一个是假的,两者之间除了名字一样以外,毫无共同之处。一个真实的人,可以说是一个高级动物,有理智,讲道德,有知觉,能感觉到快乐与痛苦;不具备这些人的属性,只能被看做是一个虚构的人。假如一个没有这些属性的人不是虚构的话,那么,具有这些属性的人反而成了不真实的,那岂不是怪事?……

画家笔下的许多事物在《圣经》上是没有的。不只博学的人,甚至没有文化的粗人都可以指出那纯粹是虚构;面对这种情况,有人却说:"圣像与《圣经》并不矛盾。"难道人们会看不出这种话不仅可笑,而且纯属虚构?他不知道把海洋画作一个人泼出的洪流是与《圣经》矛盾的吗?如果把大地画成人体(无论代表贫瘠的不毛之地,或代表富饶的沃土),能说不是背离《圣经》吗?有人把江河、溪流及其汇合描绘成一个人从水瓮里往外倒水,难道不是故意与《圣经》作对吗?把太阳、月亮以及天上的星星等描绘成头顶光环的人,这还不是与《圣经》背道而驰吗?如果有人把十二个月份按其各自的作用,画成不同的形式,或按时令的不同,把十二个月份画成不同的人体,结果有些人裸体,有些人半裸,其余穿着各式服装;或者把四季表现为不同的人形——穿绿衣戴鲜花的象征春天;炎日曝晒下背着谷子的人代表夏天;被酒桶和葡萄压弯了腰的人是秋天;作为冬天的代表则是一个人烤着火,吃着由于冻僵了而束手就擒的飞禽走兽。——难道人们还看不出,所有这些都是故意违抗《圣经》吗?《圣经》里压根儿就没有这类胡扯。

因此,怎么可以说追随诗人们无聊寓言的一些绘画并不与《圣经》相抵触呢?他们有时把确实发生过的事任意篡改,画出令人难以置信的幻象。他们描绘一些没有发生过、也不会发生的事,即那些为异教徒崇敬的哲学家所深信,而为天主教徒严正

驳斥的东西。尽管它们曾被载入异教文学,但与《圣经》却是水火不相容的。

画家致力于表现三个头的喀迈拉如何被柏勒洛丰所杀,尽管并未强调斩杀妖魔,却仍然渲染了众所周知的平熄火山的故事,难道这种做法不是与《圣经》相抵触吗?[①] 有人宣扬厄里克托尼俄斯是跛脚的伏尔甘和地母所生的儿子,他在埃特纳火山上燃烧锻铁,火炉设在维苏威山,那本是坎培尼亚一座因永远燃烧而闻名于世的火山,这种看法能说是符合《圣经》吗?斯库拉的腰间挂着许多狗头;费利丝由于有人爱她而变成了一棵杏树;伊堤斯的姨母被他的父亲奸污,母亲和姨母杀了伊堤斯,最后伊堤斯和他们全部变成了禽鸟;海妖塞壬上半身是少妇,下半身是飞鸟;伊克西翁受宙斯的诱骗,拥抱了一团云朵而生下了马人肯陶洛斯;尼普顿手握三叉戟,掌管着潮汐的涨落;如果有人把这些神话都用绘画表现出来,难道还不是故意与《圣经》作对吗?珀耳修斯在弥涅耳瓦的帮助下,杀了戈耳工三女妖或珀耳修斯背着身子向墨杜萨飞去;从墨杜萨的血泊中诞生了珀伽索斯,即用蹄子踏出泉水的有翼的神马;倘若有人把这些故事描绘出来,能说是没有违背《圣经》吗?普罗米修斯用泥土捏成没有生命的人,他又当着天堂众卫士的面,用茴香草茎从福波斯的火轮上盗取了火种,然后按摩泥人的胸膛赋予他们生命。如果画家把普罗米修斯的故事作成画,岂不是与神圣的经书大相径庭吗?或者,他们描绘地狱里被囚在梦湖中的坦塔罗斯,表现他由于渴望喝到虚幻的湖水,吃到腮边的水果而颤动着嘴唇,让他经受已经接近希望却又永远不能达到目的的痛苦,难道这是合乎《圣经》的吗?哈耳庇厄偷偷拿走双目失明的菲纽斯的食物,又用秽物加以污染。后来,这个半人半鸟怪哈耳庇厄据说是被北风之子仄托斯和卡拉伊斯赶走的。如果绘画上表现希腊国王阿德墨托斯为了满足岳父的要求,以便娶到阿尔刻斯提斯,在阿波罗和赫丘利的帮助下,竟用一头狮子和一头牡鹿驾车;或是表现赫丘利杀死了刻耳柏洛斯——地狱里的一条三只头的看门狗;或是描绘一个叫阿克泰翁的猎人因偷看狄安娜洗澡而被变成一头牡鹿,并被他自己的猎狗撕碎;以及库柏勒爱上年轻俊美的阿提斯,由于嫉妒和虚荣,一怒之下让阿提斯自行阉割;还有俄耳甫斯爱上了欧律狄刻,用竖琴赢得了她的欢心,使她成为自己的妻子;欧律狄刻因不堪

---

① 以下提到的诸神,均出自希腊罗马传说与故事。

忍受牧羊人阿里斯泰的求爱而逃跑，仓惶中踩上毒蛇，被咬伤致死，她的丈夫俄耳甫斯追随她降入冥园，珀耳塞福涅被他的歌声感动，允许他把妻子带回人间，但俄耳甫斯违背了禁令，走出冥界前回头看了妻子一眼，结果又失去了她；还有维纳斯与马尔斯拥抱在一起的时候，被太阳神发现并由伏尔甘用无法挣开的锁链绑起来等等；试问要是画家画出所有这些神话，如果不是故意与《圣经》作对还会是什么呢？这类神话以及类似的故事重述一遍都会令人心中不安。异教的诗人和哲学家传颂它们感到甜美愉快；画家觉得它们适于构图；而它们与《圣经》却是绝对不能相容的。姑勿论其他，假如任何画家竟敢在一个身躯上画出两个头或两个身子共生一个头，敢于画出头部是一种动物，尾部是另一种动物（例如人首马身的肯陶洛斯，或人身牛首的米诺托），岂非与《圣经》作对？

如果有人说："画家没有与《圣经》作对。"这话的意思只能是指他们不会去画任何似乎是反对《圣经》的东西，可是，事实上《圣经》中从没有堕落、不适宜、不纯洁和虚假的东西（除了《圣经》记录的那些恶人的言行之外）；而人们却可以从绘画中找到大量虚假、邪恶、愚蠢和不适宜的东西。熟练的画家几乎把所有事物，可能的或不可能的都画了出来，这类特殊的例子在此就略去不谈了。通过所有这些事实，我们已经揭露了约翰牧师[①] 和东方教会的使者在这一问题和其他问题上的胡言乱语。请严明的读者注意，正是这同一位牧师的声明何等荒谬不通："画家可以描绘《圣经》里所讲到的一切内容。"比如，上帝通过摩西带给人类圣法中的命令，像"以色列啊，你要听，耶和华我们的上帝是独一的主"（《申命纪》），或其他经文的叙述，其中没有什么可以画的，画家又怎么能表现呢？虚假的绘画有能力表达先知们的语言吗？先知们的话包括了教义、告诫、论据、设想、警告等等，人们常常从中看到"耶和华这样说"或"上帝命令"等类似的话，这些话应由文人，而不是画家用文字记下来。试问主和传道者的哪一个单词，可以被画家用绘画表现出来呢？应该承认，画家有一定的能力提醒人们记住一些曾经发生过的事物；然而，那些只能靠理智领会和语言传达的事物，则只能由作家通过文字的论述才能表达清楚。因此，说什么"画家并没有违背《圣经》，他们可以描绘《圣经》里所讲到的一切内容"，实属荒谬之谈。

---

① 约翰，基督教长老会的长老，在尼斯亚基督教大会的第二次会议上，他是崇拜圣像的代言人。

对哥特式教堂的批评

始建于12世纪中期的哥特式大教堂，是基督教艺术中的奇特的创造。它不仅体现了建筑家的妙思巧技，而且集中反映了群众性的审美意识，诗人歌德和雕塑家罗丹都曾为之倾倒赞叹。在大教堂初建时期，它却受到一些神学家和道德家的指责，他们主要认为这种华丽新奇的美与教会朴素清贫的原则是相背离的。

《关于建筑物》选自阿·奈凯姆(A. Neckam, 1157—1217)所著的《自然概论》一书，作者是一位英国学者，曾在巴黎学院任教多年，后任英国西林赛斯特修道院院长。

《反对建筑中的奢侈》摘自“牧师彼得”(Peter the Chanter, ? —1197)所著的《神学论文》。作者曾在巴黎学院教授神学二十五年，是当时相当有权威的人士。

关于建筑物

人类的虚荣与矫饰，部分地表现在为享受而滥用人力物力，营造过分华丽的建筑物，这种庞大的开支无非是为了满足一种空虚自负的骄傲。如今，到处都是高耸入云、逼近星辰的尖塔，超过了巴那斯山的群峰；尼萨峰(巴那斯山在德萨利的一座山峰)看到人类的辛劳与技能堆积起来的尖顶竟然高过了自己，不免大吃一惊。大自然也抱怨艺术超越了自然。建造教堂高塔的人们是否正是为了从神灵那里夺得自己的住处而奋斗呢？神灵的居所也不过在缥缈的大气之中。噢，矫饰！虚荣！虚荣的矫饰！矫饰的虚荣！人，受着自身变化无常

的秉性的折磨,“不断地摧毁、建造、变方为圆。”①

如今,人们用大滚子压平建筑场地,再用夯锤不断地打平它;把柱桩深深打入大地,牢固的房基经得起任何考验。人们依靠水平尺和铅垂线,用石块和灰浆砌起一堵堵高墙,用泥刀抹平打滑墙面。

然而,人们应该明白,没有绝对平行的墙(木梁做的墙也不例外)。即使按比例把木墙起得由底至顶都完全一样厚,墙面也不会等距离,因为墙越高(由地面算起),从底到顶的距离就越大。物体都受到自然力的作用,墙也同样如此,向着地心,你会发现墙与墙之间是以一定角度连接在一起。你知道轮子是如何从轴心向外延伸直到边缘的吗?墙也是这样建起,直指苍穹。

人们加上了由木梁和板块组成的屋顶。除了说把钱浪费在蠢事上之外,关于雕刻和绘画还有什么可说的?其实,有能御风寒的屋顶就行了。但是,从奢侈(吞噬财富的罪魁)和要命的野心奴役了市民以来,人们发明了那么多不正当的设计,数也数不清;大概用雕花柱头挂蜘蛛网也是一种必要吧。看到建筑、衣着、食物、家具上那些奢侈和虚荣的装饰物,你将会公正地说:“噢,虚荣!奢侈!”

反对建筑中的奢侈

在建筑方面,如同衣食那样,倘若超过了艺术的范围,把人力物力耗费在奢侈和离奇古怪上,事情就会是堕落错误的。看一看在建筑这个问题上,我们与古人的简朴相去多么遥远啊!……为此,雷姆教堂的某位执事说:“假如那些建设者相信世界末日终有一天来临,他们就不会把教堂建造得如此高入云霄,地基也不会打得这么深了。”② 在这方面,那些建设者有点儿像修建通天塔的巨人们……再者,房屋和石墙的过分豪华和昂贵,使我们减少了对穷人的同情和施舍,因为我们并非富裕得能喂饱他们,还要如此奢侈地花钱。……正如一位主

① 贺拉斯语。贺拉斯(Horace,前65—前8),古罗马诗人。

② 引号里的是美国一位艺术教授弗利西的话。

教对另一个主教所说的:"你们的房子这般宏伟究竟有什么意义?你们的高塔到底是为了什么?这样做,你们非但不能更好地抵抗魔鬼,只会离魔鬼更近了。"此外,王储们的宫殿是建造在眼泪和从穷人身上榨取的钱财之上的,这些宫殿证实了人们对房子的欲望;而教会的大厦则建筑在高利贷之上,是贪婪者滋生出来的。……靠不义之财建造的东西,无论是什么,都将面临着崩溃的危险,奥维德[①] 曾说过:"卑鄙的掠夺不会有好下场。"(《悲歌》第1卷)圣伯尔纳[②]看到草顶的牧羊人的小屋时,就像对着西多会[③] 的修士们最初的小屋那样,不禁泪流满面;其时,西多会的修道士们已开始住上了石头宫殿,与天空中的星星并排而坐。……人,即使在修造教堂时,也会犯罪;从教堂各部分所象征的意义来说,因为后堂象征着耶稣,耶稣带领着我们,比上帝的教堂谦卑低下,所以教堂的后堂应该做得低于主体建筑物。但是,与此相反,今天的唱诗席却越建越高。

---

① 奥维德(Ovid,前43—18),古罗马诗人。

② 伯尔纳(Bernard,1090—1153),中世纪基督教神学家,法国人,明谷隐修院创始人。

③ 西多会(Cistercian Order),天主教隐修院修会之一。

威廉·杜兰德

(威廉·杜兰德[William Durand] 法国主教,1230—1296)

哥特式大教堂当然是在教会支持下发展起来的,但教会人士中能够理解建筑总体所给人们的精神影响以及建筑艺术本身的美的人,在当时也是少数。更多的神学家常常用强加建筑的"象征意义"的办法去解释教堂的神圣性,杜兰德的文章可以作为代表。作者把教堂的门、窗、柱、台以及长宽布局都与《圣经》上的语录联系起来,可谓经院作家们烦琐哲学的一个例子。作者当时一定也是认真的,而后人看来却未免好笑。

杜兰德曾任法国曼代的主教,并且是教会法规的一位教授。下面的文章写于1286年。

关于教堂及其各个部分

1. 首先让我们谈谈教堂及其各部分。教堂这个词有两层意思:一谓建筑物本身,神圣的仪式就在那里举行;二谓宗教的组织,由虔诚的信徒集合而成。形成教会组织的人们,在牧师们的主持下,由上帝把他们集合起来,"正是他赐同一房屋里的人们以共同信念"。(《诗篇》第68章)正如教堂建筑是由不同的石块砌在一起的,教会则是由各种类型的人组成的。

2. 与希腊词 ecclesia(基督教)相对应的拉丁词是 convocatio(宗教集会)。由于基督教号召人民环绕在它的周围,所以这个词较适用于教会,而不是指教堂建筑物本身。

教堂建筑物典型地体现了教会的精神,下面谈到教堂时我们再作解释。教

会也叫 catholick(天主教),意思为遍及四方,因为基督教已经传播到了全世界;不同民族国家的信徒们,应该统一属于一个教廷,或者说,教会有必要建立一套指导所有信徒的教义。

3. 教会也叫 synagoge(犹太会堂),犹太人选用这个希腊词来称呼他们做礼拜的地方,相对应的拉丁词是 congregation,他们认为 synagoge 这个术语更适宜。虽然这个词也可用来称呼天主教堂,使徒们从来不采用这一术语称呼教堂,可能是为了有所区别。

4. 人们把好战的教会叫做 sion(锡安山,指犹太教),因为在它迁移游动的过程中,期望着天堂的归宿:sion 含有期望的意思。与它相对的是凯旋的教会(指基督教),即我们未来的家园。和平的乐土则叫耶路撒冷,耶路撒冷含有"和平梦境"的意思。教堂还被称做"上帝的屋室"。有时也叫 Basilica(拉丁语皇宫的意思),世俗的国王们因此也把他们的住所冠以此名。用"祈祷的屋室"称呼教堂最合适不过了! 意思是王中之王的住所! 此外,教堂也叫神庙,人们在神庙里向上帝奉献祭品。教堂有时还被叫做"上帝的帐幕",理由是我们现世的生活只是一次旅行,是向永恒之国迈进的一步。而帐幕则是中途歇脚的旅舍,以下讲到教堂祭献时可作进一步的解释。我们还将在下一章阐述为什么教堂也被叫做"圣经的方舟"。涉及殉教者的荣誉时,教堂便是 martyrium(殉教者纪念堂),有时叫 capella(小教堂)……sacrificium(殉葬所)或 sacellum(小礼拜堂)等;教堂的别名还有"祈祷之室"、monastery(修道院)、oratory(祷告所)等等。一般来说,任何专门用作祈祷的场所都是小礼拜堂。人们把教会叫做耶稣的躯体,有时则比之为圣处女,像使徒所说:"我要把你们如同贞洁的童女献给基督。"(《哥林多后书》第 11 章第 2 句)也有时比之为新嫁娘,因为耶稣已和她定婚,如福音书说的:"娶新妇的,就是新郎。"(《约翰福音》第 3 章第 29 句)有时比喻为母亲,在日常的洗礼中为上帝抚养儿子;有时又以女儿的身份出现,按照先知的说法:"你的子孙要接续你的列祖。"(《诗篇》第 45 章第 16 句)有时还比之为寡妇,因为"她孤独地坐着,熬过她的磨难,像拉结(雅各伯的妻子)那样,将不会得到安慰"。

…………

7. 因此,一座教堂应该按这样的格式建造。地基要打好,"房子总不倒塌,因为根基立在磐石上"。(《马太福音》第 7 章第 25 句)

8. 地基的位置必须使教堂对着东方……那就是说，向着天空中太阳升起的方向，象征着好战的教会稳定坚牢，无论处于福中还是祸中；休息堂不应该向着太阳下山的方向，这种设计符合实际的需要。

…………

10. 灰泥的成分是石灰、沙子和水。没有灰泥，墙壁就不牢固。石灰象征着热烈的博爱；石灰混和了沙子，表示我们为教会兄弟谋福利；真正的博爱奉行照顾寡妇、老人、幼儿和弱者的信条。具有博爱之心的人用自己的手辛勤学习和工作，他们的优秀品德会给他们带来好结果。石灰和沙子通过水和在一起，水是灵魂的象征。如同缺少了灰泥，石头就无法粘在一起那样，没有博爱，在天堂般的耶路撒冷就无法完成圣灵的任务去培育众人。所有石块都要光洁而方正，石块代表着神圣和纯洁，伟大的工匠用双手把它们砌成教堂里宜于居留的场所。

…………

14. 教堂的布局有如人体结构：高坛即祭坛的位置代表头部，十字耳堂表示臂与手，其余向西的那部分，则表示人体的其他部分。而圣坛上的十字架则正好在心窝的位置。

15. 进而言之，教堂的四面墙壁，是按四福音书的教义而设的。教堂具有长、宽、高。其中“高”代表勇气；“长”象征着坚毅，要有坚忍的毅力，方能到达天堂之家；“宽”意味着博爱，在经受长期苦难的同时，热爱拥护上帝的朋友，为了上帝宽恕敌人。另外，教堂的高也表示对未来报应的期待，不为成功骄傲，不被苦难动摇，盼望着“在活人之地得见耶和华的恩惠”。(《诗篇》第37章)

16. 上帝的圣殿中，地基即是信仰，遍布于那些不为人所见的事物中，房顶代表博爱，“爱能遮掩许多的罪”。(《彼得前书》第4章)门口表示顺从，耶和华曾说：“你若要进入永生，就当遵守戒命。”(《马太福音》第19章)地板意味着谦卑，《诗篇》的作者说：“我的性命几乎归于尘土。”(《诗篇》第119章)

17. 四边的内壁象征四大基本美德：公正、刚毅、节制和谨慎。……另外，有些教堂呈十字架形布局，意味着我们注定要在尘世中受难，要踏着钉死在十字架上的耶稣的足迹前进……还有些教堂被建成圆形，表示教会的威力已经扩展于全世界。

18. 唱诗席的名称，起因于牧师们歌颂上帝时的和谐之声，或信徒们举行神

圣礼仪时高唱圣歌的和谐之声。

19. 教堂中与主殿分开的半圆形后殿，名为 Exedra，因为它实际上是墙壁向外突出的一块地方。

…………

21. 教堂顶端的雄鸡，是一种传教士的典型象征。雄鸡即使在深夜，也总是警觉地注意时间的流逝，唤醒沉睡的人们，预告白天的来临。而在高声啼叫之前，它拍打着双翼，使自己振奋。雄鸡的所有这些特点都具有神秘的含义：世界如长夜；沉睡的人们，有如在罪孽的梦乡中的世上的顽童；雄鸡代表了勇敢的传教士，他们大声布道，唤醒昏睡的人们远离黑暗的俗物，他们高呼："你这睡着的人，当醒过来！"(《以弗所书》第 5 章)

…………

24. 教堂里抵御风雨的玻璃窗，象征着驱逐一切有害之物的《圣经》，玻璃窗让真实的阳光射入，意味着让上帝的圣光照亮虔诚的心田。有了窗户使整个教堂内部更显宽敞。在象征意义上，它们产生的神秘感更甚于文字上的表达。此外，窗户还表示了人身的种种知觉；它们拒受尘世的一切虚荣，却打开来接受神圣的自由恩惠。

…………

26. 教堂的门象征着耶稣。依据《福音书》所说："我就是门。"(《约翰福音》第 10 章)四圣徒也被叫做门。

27. 支柱象征着主教和博士，即那些专门用他们的学说支持教会的人们……柱基有如维护使徒的主教，即那些撑起整个教会框架的人们。柱头代表主教和博士的说教。有如下属听从首领的指挥，我们的言行也受他们的思想的影响。柱头上的装饰，是《圣经》里的金玉良言，促使我们不断反省，身体力行。

28. 教堂的地面，象征我们信仰的根基。但在教会中，地面又指那些信念薄弱的基督徒，他们精神空虚，自甘卑微。

29. 使教堂连结起来的横梁，象征着世俗的君主诸侯与布道的教士们，他们保护了教会的统一。君主诸侯以行动保护教会，而教士们则是靠雄辩维护了教会。

（威廉·杜兰德《教堂的象征意义和装饰物品》）

基伯尔提

(罗伦佐·基伯尔提[Lorenzo Ghiberti]　意大利雕塑家,1378—1455)

基伯尔提是文艺复兴初期意大利伟大的雕塑家,他为意大利和文艺复兴新风格的雕塑奠定了基础。

基伯尔提的继父是一位金饰工,故艺术家幼年即熟知铸造技艺。1401年他受任雕制佛罗伦萨大教堂的青铜门;翌年,评委会又委任他制作教堂各门。全部铜门制作历时二十余年,确定了他在历史上不朽的地位。在很多取材于《圣经》故事的青铜浮雕上,艺术家创造性地解决了空间效果以及雕塑与绘画统一的课题。五百年后,罗丹赴意大利考察时,铜门给他以深刻的印象,并使他后来创造了《地狱之门》。

基伯尔提的《述评》分为三篇,第一篇论古代艺术,第二篇记当代艺术及个人经历,第三篇论视觉科学,大部分采自中世纪的著作。在《述评》第二篇中,记述了被称为"文艺复兴的种子"的乔托的事迹,是十分珍贵的史料;所述雕塑创作竞赛和评选的情况,反映了那个伟大时代的当权者们对艺术的重视。

基伯尔提的著作对后来影响很大,文艺复兴后期瓦萨里的著名传记即受到他的影响。

述评(第二篇)

对基督教的公开信仰,兴盛于君士坦丁大帝和西尔维斯特教皇时代,偶像崇拜成了被攻击的对象,大量塑像和绘画被捣毁。这些昔日古老优美的艺术珍

品已不复存在，一起被毁的还有不少艺术理论书籍。为了彻底根除古时崇拜偶像的风俗礼仪，他们决定让所有神殿只有庙宇而无神像，下令对任何企图搞雕塑或绘画的人判以重刑。因此，雕塑、绘画以及对艺术的理论研究被迫中止。此后的大约六百年间，神殿寺院只是徒有四壁。后来，希腊人（拜占庭的）才又以十分贫弱的技术重新开始绘画，创作了一些粗糙的作品。与古人精妙的作品相比，这些产生于罗马帝国建立后的奥林匹亚德 382 年（约公元 1140 年）的作品，不过是些粗俗的劣品而已。

绘画艺术开始兴起于伊特路里亚。一个天资聪慧的男婴诞生在佛罗伦萨附近的委斯皮亚诺村。孩子长大后，有一天画家契马布埃[①] 取道波伦亚路过这个村子，看见孩子坐在地上，对着羊群，在一块平滑的岩石上写生。看到他小小年纪就画得如此好，契马布埃不由停下来，问男孩儿叫什么名字。男孩儿答道："我叫乔托[②]，父亲姓邦多内，就住在附近。"契马布埃和乔托一起去找他的父亲。契马布埃当时的衣着体面，请求邦多内让他把乔托带走。邦多内很穷，答应了契马布埃的要求。于是，契马布埃收乔托为徒弟，带着他上路了。契马布埃采用的是因袭希腊人的绘画手法，在伊特路里亚颇有名气。而乔托则成长为一位伟大的画家。

乔托开创了新的艺术风格，屏弃了希腊人的拙劣手法，被推崇为伊特路里亚最杰出的画家。他在各地，尤其是佛罗伦萨创作了很多优秀作品，他的许多学徒们学习的是古代希腊的画风。乔托敏锐地观察到艺术中别人未曾注意到的问题，他所创造的艺术自然优美，恰到好处，不超出人们所能接受的范围。他是个精通艺术的大师，勇于创新并使埋没了六百年的艺术理论研究重放光彩。大自然毫不吝啬地向人类奉献了一切，乔托扎根在大自然的沃土中，尽情地吮吸着一切有益的东西。乔托在墙壁上作画（图①），在镶板上作油画，制作镶嵌画。在罗马的圣彼得教堂，他创作了镶嵌画《船》、礼拜堂的壁画和祭坛画。和其他画家一道合作了那不勒斯罗勃特国王的王宫壁画、奥沃城堡壁画等。乔托的作品有帕都亚的阿列纳礼拜堂全部壁画《世界的繁荣》、行会总部里的《基督徒的信仰》和其他壁画。阿西西的法兰西斯教堂墙壁下部的壁画，几乎都出自

① 契马布埃（Cimabue，1240—1302），意大利佛罗伦萨最早的画家之一。

② 乔托（Giotto di bondone，1267—1337），意大利文艺复兴初期的画家、雕塑家和建筑师。

乔托之手。他在阿西西圣玛利亚教堂也作过画，在罗马圣玛利亚教堂画了一幅十字架上的基督，还有一幅镶板画。

乔托在佛罗伦萨的艺术创作异常活跃，作品有洗礼堂入口处的圆顶画（一幅美丽的圣母像，身旁还有两个人物）、洗礼堂的大壁画和祭坛画、圣芳济修道院四个礼拜堂的壁画、四幅祭坛画等。他在帕都亚圣芳济修道院作的壁画，令人赞叹不已。佛罗伦萨的休米利亚特修道院礼拜堂，有他的一幅十字架上的基督和四幅镶板画，其中一幅题为《圣母之死》，圣母的周围站着天使、十二使徒和基督；另一幅大的镶板画，表现圣母端坐中央，身旁围着很多天使；该修道院通往回廊的大门上方，有他作的半人高的圣母子像。在桑·乔吉欧，乔托画了祭坛画和十字架上的基督各一幅。在布列亚切修道院画了十字架上的基督以及不亚于任何其他作品的优异的镶板画，乔托还为很多贵族作画，为佛罗伦萨市政厅和圣马利·玛格达琳礼拜堂作画（为市政厅画的是城市遭劫的情景）。乔托不仅是最伟大的画家，在雕塑方面也颇有成绩。他建造的第一座建筑物是佛罗伦萨圣雷帕拉塔教堂的钟楼，钟楼上的浮雕和壁画全部是他的作品。我曾见过乔托为造钟楼而画的设计草图。乔托是他那个时代，也是所有时代的艺术大师，他的艺术对后人的影响之深远，足以使他受到所有人的称赞。乔托运用大自然赋予的聪明才干，把艺术发展到一个崭新的阶段。

…………

我们要遵守德奥佛拉斯多斯[①] 的格言，赞成人们接受良好的教育，而不要崇拜金钱。一个受过全面教育的人，即使身处异邦，面对着缺吃少穿没有朋友的困境，也不会感到孤单，不会沦为流浪汉。他能随遇而安，毫无畏惧地蔑视命运的艰辛，除体衰力竭他不会甘当囚犯。伊壁鸠鲁[②] 也说过类似的话：聪明人不指望靠运气发财，一个人所需要的大部分东西，都受来自头脑和灵魂的思想所支配。很多希腊哲学家和诗人，在他们的古典喜剧中也融进了类似的观点，例如欧克利德、奇欧尼底斯、阿里斯托芬[③] 等，尤其是阿列克西尔斯曾说过，雅

---

① 德奥佛拉斯多斯（Theophrastus，约前372—前287），古希腊哲学家。亚里士多德的继承人，逍遥派（即亚里士多德派）的领导人。

② 伊壁鸠鲁（Epicurus，前341—前270），古希腊唯物主义哲学家。

③ 阿里斯托芬（Aristophanes，约前446—前385），古希腊早期喜剧代表作家。

典人所以值得赞扬,是因为他们的法律规定所有的儿童都应听从教导,而并非只有学手艺的孩子才应听从教导。运气可以给人带来财富,同样可以轻易地夺走人们手中的一切,而铭刻在脑中的训导则永不消失,直到生命的最后一刻。所以,我永远衷心感激我的父母慎重地为我选择了艺术这一行,他们的行动证实了雅典法律的正确。缺乏严格的训练和对导师训言的坚信,是学不好艺术的。在父母的培养下,按照一定的学习规律用功,并不断地用知识充实自己。我已经在文法学方面取得一定成绩,喜欢写述评,最终得出了这样的结论:不要钱不要财,更不能有任何贪婪的欲望。有些对此不以为然的人,可能会认为金钱财富使人聪明。他们坚持己见,轻率地断言财富会增加知识。啊,亲爱的读者,我不是金钱的奴隶,只为艺术而努力,自幼我就一直受到严格训练,坚持刻苦学习。从受训的第一天起,我就试着去探讨这些问题:自然界内部是怎样循环前进的,我如何才能更加接近自然,事物是怎样映入眼睛的,人的视力是如何产生作用的,视觉的功能是怎么工作的,可见物体是怎么运动的,应该如何研究雕塑和绘画的理论。

1400年,当我还年轻的时候,因为工作气氛不好,政局不安,便和另一个画家一起离开了佛罗伦萨,接受了彼萨罗的马拉提斯塔勋爵的邀请,为他装饰一个房间。到那里以后,一方面由于主人的信赖,另一方面,和我一道工作的同伴经常把这任务将会给我们带来的荣誉和好处挂在嘴边,我全力以赴地投入了工作。可是不久,有些朋友们来信说,圣·约翰洗礼堂的主管委员会,正在征选最优秀的艺术家为洗礼堂工作,应征者需要完成一件作品;很多训练有素的艺术家已从各地来到意大利,参加这一场考试和竞争。得到消息后,我请求勋爵和我的同伴允许我离开彼萨罗。蒙勋爵大人洞察局势,立即同意了我的请求。于是,我便和其他雕塑家一起,面对洗礼堂主管委员会的考试。委员会发给我们每人四块铜板,要求每个应征雕刻家在指定的大门上做浮雕,选择的题材是"以撒的牺牲",一年以内完成这项任务作为竞争的示范作品,获胜者将得到制作洗礼堂北门的委托。当时我的竞争对手是布鲁涅列斯基[①]、西莫涅·柯勒、涅可

① 布鲁涅列斯基(Brunelleschi,1377—1446),意大利文艺复兴时期第一个伟大的建筑师,他还是个雕塑家。

罗[①]、奎尔西亚[②]、佛兰西斯柯·沃丹布利诺、尼可罗·蓝伯尔提。我们六人参加了这场可以充分发挥雕塑特长的竞赛。最后,专家们和参加竞选的对手一致认为,胜利的桂冠应该由我获得。这项荣誉非同一般,当时,经过最有学问的权威们的考察和商讨,判定我的作品比其他对手的更胜一筹。洗礼堂主管委员会的成员都是有资历的学者,其中包括修养有素的画家和金、银、大理石的雕塑家,他们愿意亲手把这一决定写下来。来自佛罗伦萨和附近地区的 34 名法官,共同签署了同意我获胜的鉴定书。城市执政官,以及负责监造圣·约翰洗礼堂的商人行会,也毫无异议地赞成由我建造洗礼堂北青铜门。以撒的故事是铜门的第一项浮雕作品,加上框架后,约值两万两千弗罗林。整个铜门的浮雕分 28 格,其中 20 格以新的故事为题材,下面有四格是四福音书作者,四格是教会的博士们。每格画面由浮雕花纹带隔开,雕花纹带上点缀着很多小的人头。我怀着对上帝的热爱,付出了全部心血,终于完成了这个铜门。门楣上雕有常春藤叶子的横饰带,门的两旁同样有由各种花卉组成的装饰纹带。协助建造铜门的,都是些训练有素、很有才干的人。在建造洗礼堂北门的同时,我创作了一座八英尺多高的施洗礼者圣·约翰的青铜像,于 1414 年安放在洗礼堂内。

受西耶纳市的委托,我为该市洗礼堂创作了两件浮雕;一件是圣·约翰为耶稣施洗礼,另一件是圣·约翰被带到希律王面前。我又亲手创作了一座九英尺高的圣马太青铜像,以及为多米尼克修道院院长莱奥纳多·达提的陵墓创作了青铜雕塑。达提是个学识渊博的人,我画了他的写生像,陵墓的雕塑是浅浮雕,墓脚下刻有墓志铭。鲁多维柯陵墓和巴托罗米欧·瓦罗利夫陵墓都是我的作品,这两座陵墓雕刻是用大理石雕的,两人都葬在圣芳济修道院里。我曾为圣玛利亚教堂设计制造了一个青铜匣子,用来存放三位殉教者的遗骨,他们是普鲁塔斯、海亚辛斯和涅米西斯。铜匣的正面雕了两个小天使,捧着一个橄榄叶子的花圈,中间刻着殉教者的姓名。在那段时间,我还给一块核桃大的红玉制作了黄金的托架,玉石曾由某位杰出的古代大师精巧地刻了三个人物。作为镶宝石的托架,我雕了一条龙(有时也被称为蛇),低垂着头,微微张开翅膀,脖子

---

① 涅可罗(Niccolo d'Arezzo,约 1370—1451),早期文艺复兴的意大利雕塑家和建筑师。

② 奎尔西亚(Jacopo dello Quercia,约 1374—1438),意大利雕塑家。他的作品反映了从中世纪到文艺复兴艺术的转折。

的中部抬起，翅膀中间捧着印玺，整条龙的四周环绕着常春藤的枝叶。在人物的周围，我又精心地刻上古代尼禄体的文字。红色玉石上刻着一个老人，身披狮子皮，坐在岩石上，双手反剪地被绑在一棵枯树上。老人脚下有个单腿跪着的孩子，两眼看着另一个右手拿着一张纸、左手抱着瑟特琴的青年，似乎是向青年求教。这三个人物代表了人生的三个阶段。这块红玉雕刻若不是出自彼尔高特列之手，就是出自波利克莱托斯[①] 之手。玉石上面还雕有我所见过的最完美的凹刻浮雕。

马丁教皇到佛罗伦萨向我订制了一顶金制的教皇冠和一个袍子上的扣饰。教皇冠上有八座半身金像，扣饰上刻了“上帝赐福图”。尤金教皇在佛罗伦萨逗留时，也委托我作了一顶镶有十五磅真金、五磅半宝石的教皇冠。据城里的珠宝商估计，这些宝石约值三万八千弗罗林。皇冠嵌有红宝石、蓝宝石、绿宝石和珍珠，有六颗珍珠大如胡桃。整个皇冠雕饰人物和花饰，正面刻耶稣坐在宝座上，身旁有很多小天使；背面是圣母坐在宝座上，周围也有小天使，四福音书作者的金像围成环形。皇冠的下围刻有由小天使组成的装饰横带，看上去十分庄严。受羊毛行会的委托，我作了一座几英尺高的殉教者圣·司提反铜像，安放在米迦勒的礼拜堂中；和其他作品一样，这个铜像也是我的精心之作。教会的牧师们委托我制作圣·塞诺比乌陵墓的青铜雕塑。该陵墓宽七英尺，上面雕有圣·塞诺比乌的事迹，正面部分表现的是他如何使一个孩子和一个仆人起死回生的故事。那个孩子的母亲去朝圣，把孩子留给别人照料，她不在家时孩子死了。母亲回来后，请求圣·塞诺比乌救活她的孩子。结果如她所愿，塞诺比乌使孩子复活了。第二个故事讲的是圣·安勃劳斯送给塞诺比乌两个仆人，其中一人在山上被马车轧死了，另一个仆人哀悼他的去世，塞诺比乌对他说：“去吧，你还在睡梦中。你将发现他还活着。”仆人照他说的走开了，后来果真看到死去了的仆人又复活了。陵墓的背面刻有六个小天使，抬着榆树叶的花圈，中间是古老字体的墓志铭，以纪念这位圣人。

我又接受了建造佛罗伦萨洗礼堂第三个铜门的委托。为了做出最完美、最华丽、最精制的作品，我得到允许可以按自己的想法去创作。我首先作了些二

---

① 波利克莱托斯(Polyclitus)，古希腊雕塑家，活动时间大约是前450至前420年。

英尺半见方的浮雕块,以旧的故事为题材,试验了多种技法,尽可能忠实于自然,力求使多人物的构图既丰富又概括。有些故事里包括了一百个人物,另一些也在一百人上下。怀着虔诚的爱心,我勤勉地工作。整个铜门分为十格,每格中都有些比例和谐的建筑物作为衬景,并十分真实,站在一定距离看,这些建筑物很有立体感,实际上它们不过是淡浮雕。我严格地按照人物的前后大小比例关系制作所有的人物,近处的人物大于远处的,就像现实看到的那样。铜门十个故事都来源于旧约。第一格浮雕包括四个场面,主要表现的是创造男人和女人,以及他们如何违抗了造物主的命令,附带的场面是他们以应得之罪而被逐出乐园。第二格是该隐和亚伯的故事。亚当和夏娃生下了该隐和亚伯。两兄弟向上帝献祭时,该隐献的是最不好的东西,亚伯奉上的则是他最珍贵的东西,也是上帝最愿意接受的祭品。该隐因此而妒忌并杀死了亚伯。同一个格子里也表现了亚伯放牧、该隐耕田的情境;此外还有上帝在该隐前显灵,质问他杀弟之罪。每一格浮雕都由四个场景组成。第三格浮雕表现挪亚带着儿子、媳妇、妻子以及所有鸟和动物,从方舟上下来。挪亚及其家人向上帝献祭。他种了葡萄,酿了酒。挪亚喝醉酒后受到儿子的嘲笑,另外两个儿子为他遮身。第四格是亚伯拉罕的故事。三个天使出现在亚伯拉罕面前,他向天使跪拜。两个仆人和一头驴在山坳里歇脚。亚伯拉罕剥光了以撒的衣服,准备宰杀以撒向上帝献祭,一个天使夺下亚伯拉罕手中的刀,把羊羔指给他看,暗示可以用羊羔献祭。第五格表现以扫和雅各的故事。以撒生了以扫和雅各。以撒派以扫上山打猎后,以撒的妻子教雅各把羔羊皮围在脖子上,去请求以撒的祝福。以撒摸到雅各的脖子有许多毛(误以为是以扫),便为他祝福。第六格浮雕描绘了约瑟的故事。约瑟被他的兄弟们投入井中,然后又被卖给别人。约瑟被人送给了埃及的法老王。约瑟解释梦境,预言埃及将发生饥荒,他提出解救的方法,使人们幸免于灾难,因此他受到法老的重赏。雅各派儿子们前来寻找谷种,约瑟认出了他们,并要他们回去把小兄弟便雅悯一起带来,否则不给谷种。雅各的儿子们带着便雅悯来到埃及,约瑟设宴招待他们,暗中把一个杯子放进了便雅悯的背袋。途中杯子被搜出,便雅悯又被带回约瑟跟前,约瑟终于将自己的经历全部告诉了他的兄弟们。第七格浮雕表现摩西在山顶上接受十诫;约书亚等在半山腰,其余的人留在山脚,他们全都惊呆了。第八格表现约书亚去征服耶利哥。

到达耶利哥城外时，约旦河水停止不流，约书亚设了十二顶帐篷，吹起喇叭环行于耶利哥城外。到第七天，城墙崩塌，约书亚占领了耶利哥。第九格浮雕描绘了大卫杀死歌利亚和以色列人打败非利士人的情景。大卫手提歌利亚的头颅胜利归来，人们边唱边舞地向他走去，他们说："扫罗杀敌成千，大卫杀敌上万。"(用拉丁文刻上)第十格浮雕表现了示巴女皇带着一大帮随从拜访所罗门的情景。女皇打扮得雍容华丽，身边围着很多随从。十格浮雕的周围缀有24个小的浮雕人物，这些人物之间又各有一个小的人物隔开。制作铜门的每一步都经过仔细推敲严格要求，以获得完美和谐的效果，因此，这是我的力作。铜门门框雕有花卉和小动物的装饰纹带，与整个铜门的风格十分和谐。门上还有一个青铜的门楣，门框的侧边、门槛脚处也都饰有浅浮雕的纹带。

为了不使读者厌烦，略去一部分我的作品不谈，我知道读者们不会从中得到愉快。尽管如此，我还是要请求读者的原谅，恕我多讲两句话。我帮助过不少画家、雕塑家创作他们的作品。我为他们做了很多预备性的用蜡或黏土做成的模型，画了不少草图，为那些制作比真人大的作品的艺术家们提供设计方案，使他们能以正确的比例完成创作。我还为菲奥尔的圣·玛利亚教堂正面中间的圆窗设计了圣母升天图，该教堂其余墙上的圆窗和很多玻璃窗都是我设计的。讲坛上的三个圆窗，分别是耶稣升天图、耶稣在园中祈祷、耶稣被带到神殿的情景。我所接受的委托，都是比较重要的作品。在建造讲坛方面，我和我的合作者菲利浦一起工作了十八年，拿的是一样的工钱，圣·玛利亚教堂的那个讲坛就是我俩合作的成果。我们准备写一篇关于建筑的论文，讨论有关的问题。述评的第二篇到此为止，下面让我们转到述评第三篇。

阿尔贝蒂

(列昂·B·阿尔贝蒂[Leon B. Alberti]
意大利建筑家、作家,1404—1472)

阿尔贝蒂是美术史上第一个把透视画法系统化、理论化的艺术家。

他生于佛罗伦萨,幼年即习拉丁文及人文学科,曾任罗马教廷秘书,写过喜剧和哲学著作。他的主要成就是建筑艺术,曾在佛罗伦萨、曼都亚等城完成九项建筑,并写成研究建筑的《建筑学十书》。他所写的有关绘画的专文辑成《论绘画》一书,先于达·芬奇的《论绘画》很多年,是文艺复兴早期的重要绘画理论著作。

阿尔贝蒂的《论绘画》分为三章,常常分开发表。第一章主要讲透视法和空间、明暗问题;第二章主要讲绘画题材的重要性,虽然事实上阿尔贝蒂自己对于人体造型的兴趣更大;第三章主要讲如何做一个画家,其中包括道德修养、文化、技巧学习等。因为有关绘画空间明暗技法等问题,达·芬奇《论绘画》有更周详的论述,故这里只选译第三章。

文艺复兴早期的艺术家以封建时代的工匠身份进入了文人学者的行列,阿尔贝蒂的嘱词很能反映那个时代艺术家的追求与愿望。

论绘画(第三章)

要使一个画家有所作为,我认为还有其他方面的因素。以下是一些简要的意见。

画家的工作,无非是在墙上或画板上,用线条和颜色勾勒出与实物类似的

画面,在一定的距离外,站在某个定点上,能产生立体的效果,看上去很像所画的物体。画画的目的不是金钱,而是给艺术家带来人们的尊敬和赞扬。如果一幅画能吸引观众的视线和思想,画家便达到了他的目的。前面讨论关于构图和光线等问题时,我们已经讲过画家怎样才能做到这一点。但是,我认为,一个画家首先应该好好做人,学一些文学。大家都知道,一个人的品质对于赢得市民的心起很大作用。这比他所有的勤奋或艺术都重要。毫无疑问,众人之心会大大有助于画家获得赞扬,也能使他赚到钱。情况就是这样,有钱人常常会聘请一位品行好和谦逊的画家,而撇开一个技术上可能更好,但为人不那么正派的画家。因为人们往往更注重画家的品行,而不是片面地赏识画家的技巧。

我愿画家在可能的范围内,精通所有的学理,但首先应该懂得几何学(一门古老的权威学科)。几何学家很容易就能明白我们的绘画的基本原理,即那些完整地解释了绘画艺术的基本原理;不懂几何的人无法弄明白它们,也难于理解绘画的其他方面。所以,我坚持画家需要学几何学。

让画家们发展与诗人、演说家的友好交往吧。诗人和演说家喜欢用绘画丰富他们自己;他们具有的渊博知识有助于创作叙述性作品;他们把颂扬之情蕴涵在虚构之中。我们看到,美丽的构思,即使未经绘画表现,本身就是迷人的,常常具有十分感人的巨大力量。在读到关于阿佩莱斯[①]的《诽谤》一画的描写时,像卢奇安所说的,不禁令人拍案叫绝。为了启迪画家应该注意什么才能获致好的构思,这里不妨描述一下这幅画。《诽谤》画的是一个有特大耳朵的男人,身旁站着两个妇人,一个是"无知",另一个是"怀疑"。远处"诽谤"正走过来,那是个面貌姣好的妇人,而带有诡计多端的表情,她的右手拿着一支燃着的火把,左手揪住一个向上天举起双手的青年人的头发。还有一个面无血色,又丑又脏的男人,满脸邪恶,令人联想起由于长期在军中劳役而变得又黑又瘦的人,他是"诽谤"的向导,名叫"妒忌"。另外还有两个女人,是"诽谤"的伴侣,她们正给她装点衣服和饰物,一个是"狡诈",另一个是"欺骗"。跟在这些人后面的是"忏悔",那是一个身穿丧服,流着眼泪的女人。"忏悔"的后面是一个庄重谦恭的少女,叫做"真理"。我们仅仅叙述这幅画,便能给人以愉快。不妨设想,

---

① 阿佩莱斯(Apelles,约公元前4世纪后半期),古希腊画家。

要是亲眼看到阿佩莱斯的这幅作品，那该是何等惬意和吸引人啊！

看到赫西俄德[①]称之为阿格拉伊亚、优芙洛西尼和塔里亚的三姐妹画像，同样给我们以喜悦。她们穿着宽松整洁的衣服，手拉着手，欢乐地笑着。三位姐妹象征着“慷慨”，因为她们一个给予，另一个接受，第三个报答，这是任何慷慨之举都须经过的步骤。由此我们看到，这样的构思给艺术家带来了多么高的荣誉。所以，我敬告各位画家，要培养和诗人、演说家以及其他文学专家的友谊，无论他们提供了新的构思，或是有助于组织美丽的故事，都能使画家获得声誉和赞扬。最著名的画家菲狄亚斯都承认，他向诗人荷马学习了如何画出威慑四方的宙斯。同样，我们也渴望从诗人身上学到更多对绘画有用的东西，而不是指望得到钱财。

但是，有些愿意并渴望学习的人却不知道学习的途径，而只是增加无益的辛劳，使自己筋疲力尽，收效甚微，这样的例子并不少见。所以，我们将阐述在这门艺术中，如何才能取得有益的修养。不可怀疑的是绘画艺术的基础、入门，乃至通向大师的每一步，都扎根于大自然中。勤学苦练，持之以恒，敏于思索，就能获得艺术上的成功。我希望那些开始献身于绘画的青年人，按照学习写字的人的方法去做：他们首先掌握每个字母的形状（古人称之为基础），然后学音素、音节，最后把所有的音节连起来。学绘画的人也应按照一定的体系循序渐进（他们应该从边线到每个面，然后遍及每一部分）。各部分之间的差异是多方面的，而且是鲜明的。你会注意到这个人鼻尖向上翘，那个人生着猴子式的鼻孔，鼻翼向后；这个人的嘴唇向下垂，另一个小而薄的嘴唇显得很优美。画家应该研究使物体各不相同的每一细节，应该观察到儿童的四肢圆而嫩，随着进入成年，四肢渐渐发育得有棱有角，肌肉分明。细心的画家可以从自然中逐渐了解所有这些事物，并且研究每一事物的具体情况。在深入研究的过程中，他要睁开双眼，开动脑筋，观察坐着的人膝部的形状，记住坐下的人双腿是如何放松下垂的。注意站着的人的全身姿势，不放过每个部位的功能作用和各个部分的大小。成功的画家不仅满足于能再现形体的各部位，而且还能适当地增加美的成分，因为在绘画中，好看的外貌不仅是为了悦人，而且是必备的素质。古代画

① 赫西俄德（Hesiod，约公元前8世纪），古希腊诗人，稍后于荷马。

家德米特里乌斯一味忠于自然，而不注意好看的外貌，因而得不到人们的最高赞誉。因此，从所有美的事物中，汲取其精华之处，是十分有益的。人们应该在研究和劳作中了解什么是好看的，虽然这并非易事。人们发现，十全十美不会出现在单一物体身上，而是分散地、没有共性地存在于许多个物体之中，但我们仍然应该竭力追求完整的美。事情会成功的，对于一个敢于肩负重担的人来说，举起小物件是容易的，世上没有恒心和努力克服不了的困难。

可是，为了节省力量，画家应该注意不要养成蠢人的习惯——关起门来作画，为自己的私利而去求取别人的赞美，只相信自己的才能而不用双眼和脑子去观察思考。这种人是无法学会如何画出好作品来的，他只会不断地犯错误。不要凭仗自己的天资，自以为能辨别出最美的事物。最有经验的老手，也只能勉强识别物体的最美之处。宙克西斯，古代希腊卓越而经验丰富的画家，给克罗顿的赫娜神庙作画时，把画板摆在公众面前，他并不像今天的画家那么相信自己的技术水平。既然无法在一个人身上找到他所追求的完美，因为大自然没有把所有的优点都赐给同一个人，于是他从那个国家中挑选了五个最美丽的少女，博取众长，从五个少女身上画下各自最漂亮的部分，然后集中在他笔下的一个妇女形象上。宙克西斯是聪明的，他知道当画家在自然中寻不到理想的模拟对象时，仅凭自己的想像，是无法找到他们所追求的美的，反而有可能养成一旦染上就无法改掉的坏习惯。相反，一个善于从整个自然中汲取养分的画家，将会练就一双有丰富经验的手，无论画什么看上去总是很自然。一幅画里有某个著名或主要人物的面孔时，即使在场的还有别的更漂亮的脸，观众的视线仍然首先落在那个著名人物的脸上，这就是画家从自然中获得的力量。一个画家要使自己的画有这样的效果，要付出多少劳动啊。因此，我们要坚持从自然中发现我们要画的东西，而且要选择最美好的事物。

请注意不要像很多人那样，在一块小小的画板上学画。我愿你们练习画大一点儿的东西，画得与实物差不多大。小幅的画很容易掩盖了大错误，而大幅的画上，小毛病则很容易暴露出来。伽伦医生写道，他曾见过这样一枚戒指，上面刻着四匹骏马拖着太阳神之子法厄同，马缰、马饰、马腿等都清晰可辨。我们的画家应该把这种荣誉让给雕刻宝石的工匠们，转向更有建树的领域。如果你懂得画好大的形象，你可以轻而易举地一笔挥就这些细小的物体。一个人要是

习惯了画这些微不足道的小玩意,在画大一点儿的作品时,就免不了出问题。

还有一些人爱重复其他画家创作过的形象,希求也得到(如古代画家得到的)那种赞扬。但是,我们的画家应该认识到:当他们欣赏名画家有如自然本身创造出来的动人作品时,那是经过艺术家的选择加工的。如果我们的画家没有认清这点,他们必定会犯错误。倘若你仍然坚持要复制别人的作品(因为它们比起活物来是静止不动的),我宁愿你画一个普通的雕塑,而不是仿效一幅名画,理由是除了绘画本身复制以外你将一无所获;而从雕塑那里,你除了学习如何复制以外,还能学习如何画光线。半眯起眼睛,会帮助你加强对光线的分析。用眼睫毛挡住一半视线,光线就会显得层次分明,像画在横断面上似的。练习做浮雕比画素描收效更大。如果我没有弄错的话,雕塑比绘画更重视客观性。做浮雕比绘画更能掌握物体的凹凸起伏。如果你不了解物体的凹凸起伏,几乎不可能正确地画出这一物体。可以作为支持这一观点的事实是:每个时代都有优秀的雕塑家,却难得有无懈可击、不致贻笑大方的画家。

不管做什么,在你面前总要有经过选择的专门的模特儿以供对照。我认为画模特儿时,勤奋加敏捷是必要的。在你脑子里决定好画什么和怎么画之前,千万不要动笔。因为在脑子里改正错误,肯定比在画上刮去画错的地方容易。这样,画家就可以养成一个好习惯,在做任何事之前都要先有个计划。按照正确的方法训练,最终会成为比阿克力皮奥多洛斯更敏捷的画家(人们称他为古代画家中手脚最快的画家)。我们的脑子通过练习受到启迪,随时准备投入工作;在正确的思路引导下,手的动作自然变得快捷准确。至于那些懒惰的艺术家,他们的懒是因为他们动作缓慢不愿思索。这种人只会在迷乱的云雾中徘徊,一会儿按这种方法,一会儿又按那种方法,不知所措。用他的画笔试探着,就像拿着手杖的瞎子一样;而一个有才能的画家,在悟出道理之前,是从来不盲目动笔的。

既然(历史)故事画是画家最主要的作品,这种作品就应该包括一切事物的丰富和精华,我们不仅要懂得画人物,还要会画马、狗和其他动物,会画别的有欣赏价值的事物。为了使故事画的内容更丰富,这是必要的,却是不容易的。虽然古人也承认,不是任何人都能够把一切事物处理得一样得体,更不必说能做到样样精通了;但是,我们不应该因疏忽而省略了某些事物,有了这些事物就

会博得众人的称赞,疏忽了的话,就会招致人们的责难(古代专业画家中有不少这样的例子)。每个人的才干都不是相等的,自然赐给每个天才各自的禀赋,但我们不应该因此就放弃做一些只要经过进一步的努力就能办得到的事。只有经过辛勤耕耘,才能获得大自然的恩赐,通过不断的努力,就能扩大我们的知识,积累更多来自大自然的财富。由于疏忽而藐视任何可能引导我们走向成功之路的事物,定会铸成大错。

当我们准备画某个场面时,首先应该深思熟虑,找出体现这一场面的最精彩的手法和最佳构图,脑海中形成局部乃至全景的概念,然后分别制作出各部分和全画的草图,征求朋友们的意见。运用这种方法,我们可以设法先把每一个步骤都计划好,做到胸有成竹,工作起来就不致遇到束手无策的难题。为了更有把握,我们甚至可以在草图上打上格子,这样在大庭广众面前作画时,就可以把我们的构思诉诸画面,准确地画出人物的各种姿势,安排好一切景物。

作画过程中,要保证一定的速度,还要加上勤奋,避免在工作中产生烦躁或厌烦的情绪,克服急于完成一切的急躁情绪。有时,不妨用内心中再创造的新鲜感以减少体力上的辛劳。有些人同时着手画好几幅作品,今天开始画这幅,明天又动笔画那幅,结果都没有完成。这种做法是有害无益的。应该完整地画好你所画的作品。有人把自己的画拿给阿佩莱斯看,并说他只用了一天就画好了。阿佩莱斯对他说:“如果你一天画了好几幅这类也叫做绘画的东西,我也不会感到吃惊。”我曾经见过这样一些画家、雕塑家、演说家和诗人(假如我们这个时代还有演说家和诗人的话),当创作激情燃起时,便埋头于某项创作;一旦他们头脑热度过去了,他们就把刚开始的粗糙的草稿抛在一边,而在新的激动中又投身于另一件东西。我坚决斥责这种类型的人。不管是谁,要想后人喜爱和接受他的作品,必须首先想好应该做什么,然后以最大的毅力完成它。勤奋所获得的赞扬不会比天分所得到的赞扬少。但是,最好避免过分苛求作品的十全十美。有些人想纠正任何事物的每一瑕疵,想令每一部分都磨得完美无缺,结果很快就会发现,他们的作品不等完成就已经变旧了、变脏了。古人批评画家普鲁托金,说他不晓得怎样才能让自己的手离开画板。他是应该受到责备的,虽然精益求精是件好事,我们可以尽最大努力完成工作,但是,在任何事物上都追求超出我们能力范围的东西,那就是固执和古怪的行为,而不再是勤奋了。

因此，勤奋刻苦也要适当，多听从友人的忠告，作画时要欢迎所有的人提意见。画家作画的目的是要给大众以愉快的享受，因而不应瞧不起公众评判的观点，在允许的范围内，应该满足他们的要求。传说阿佩莱斯曾藏在他的画后面，偷听任何人对他的议论，无论是批评的还是赞扬的。这样人人都可以自由自在地各抒己见，阿佩莱斯也可以更直接地听到别人的意见。我愿我们的画家以类似的方式，公开听取别人对自己作品的看法，这样可以帮助画家获得大众的支持。一般人都把能对别人的作品发表自己的看法看做是一种荣誉。当然妒忌心和故意诋毁也无疑会有损画家的声誉。但不管怎么说，画家应得的赞美终归是公开的，他的杰出的作品就是他得到的赞美的见证人。所以，让画家听听每个人的观点吧，仔细考虑别人提出的看法，然后彻底纠正自己的错误，在他听了别人的意见之后，应该相信那些正确的意见。

这就是我要说的有关绘画的话。如果这些话对画家是适用的，我请求画家们在他们的作品中画上我的脸，作为对我劳动的报酬，以表示他们的感谢，并证明我是个热心于美术的人。假如我未能完全满足他们的期望，请不要谴责我。即使我的水平有限，无法完成那些有价值的事业，然而支持我投身如此庞大和艰苦工作的意志毕竟应受到赞扬。可能在我之后，会有人纠正我文章中的错误，那将给画家更大的帮助。……无论如何，有幸作为有史以来第一个探讨这一最微妙、最高尚的艺术的人，我感到十分高兴和荣幸……我认为，那些后来的人(那些在勤奋和才华上都大大超过我们的后来人)必将使绘画这门艺术更臻完善。

达·芬奇

（列奥纳多·达·芬奇[Leonardo da vinci]　意大利画家，1452—1519）

达·芬奇是与中世纪神学的愚昧统治相抗争的伟大代表，也是集艺术与科学于一身的伟大天才。他是佛罗伦萨公证人塞尔·皮耶罗与一位年轻农妇的私生子。

芬奇在哲学、医学、工程学、机械学、地质水文学等方面均有深入的研究。虽然他曾说，绘画是帮助他认识世界的一种手段，但他的绘画却能以丰厚的人性与诗情而永垂不朽。他留下的绘画创作虽然只有十七幅（包括未完成的草图），却在各种样式的绘画中为后世留下了典范：肖像（《蒙娜丽莎》）、裸体（《丽达与鹅》[图②]）、战争画（《安加利之战》）、戏剧性的性格冲突（《最后的晚餐》[图③]）、梦幻般的抒情（《岩间圣母》[图④]），以及晚年在《世界末日》的素描中所表现的大自然可怕的威力。

芬奇在他的笔记中也研究了各方面的艺术问题，包括解剖、光影、色彩、构图、自然等，各种艺术之间的比较以及画家的人格修养等。

由于我国出版的戴勉编译的《芬奇论绘画》内容比较完备，发行面也较广，此处就不再选译，而只译出他致米兰大公斯福查的一封信（1481年或1482年）。芬奇在这封“毛遂自荐”式的书函中虽然很少谈到艺术，但在美术史上，这件事是很著名的。正是在米兰时期，他创作了那幅划时代的《最后的晚餐》。

致斯福查大公的信

尊敬的殿下！我已经全部看过并充分试验了那些发明战争机械的大师们制造出来的东西。既然这些器械与普通器械的使用原理与功能没有什么区别，我就竭力——未向任何其他人建议过——向阁下表白我自己。向您披露我的秘密。只要您愿意看到下面简述的发明的良好结果，我将随时为您效劳，把它们交给您自由处置。

[下面接着的是一份战斗器械、攻城方法、装甲车和航海设备的目录]

第一，我有一种方法可以建造很高又很容易搬运的桥……我还有其他方法建造能防火因而在战斗中不会被毁的桥和可以轻易地拆下又装上的桥，我还有一种方法可以点火燃烧敌人的桥，从而破坏敌桥。第二，在围攻一个地方时，我知道怎样切断渠里的水，懂得如何建造很多吊桥以及攻城所需的其他设备。第三，在围攻过程中因为高度或城墙牢固而不能有效地使用这些设备时，我还有一种方法可以摧毁一切碉堡或要塞……。第四，我知道一种很轻，移动也很方便的攻城器，可以用来发射燃烧弹。燃烧弹的烟可以令敌人惊慌失措，并受到致命的伤害。第五，我懂得如何修筑地下洞穴和交通壕，用这种方法不会发出很大声响……。第六，我会制造牢固的、坚不可摧的装甲车。如果这些带着大炮的装甲车冲到敌人阵地，就会迫使最强大的敌人撤退，然后，步兵便能够安全地跟在装甲车的后面毫无障碍地前进。第七，如果需要的话，我还可以制造射石炮、迫击炮及其他野战炮和令人惊奇而从未见过的武器……。第八，如果有必要，我还懂得制造用来进攻和防卫的海上装备，例如能抵挡最强大的进攻并能制造灰尘和烟雾的船……。

在和平时期，我相信自己在建筑方面干得和别人一样好，既可以搞公共建筑，又可以搞私人建筑，还可以修筑把水引到另一个地方的运河等等。此外，我会用大理石、青铜和黏土制造塑像，做得和别人的一样好；我还会画画，足可以与其他人媲美。为了纪念您的永垂不朽的父亲和有声望的斯福查宫邸，我可以效劳制造铜马……。

瓦萨里

(乔其奥·瓦萨里[Giorgio vassari] 意大利画家、作家,1511—1574)

作为画家的瓦萨里是意大利16世纪后期出现的风格主义的主要人物;他的画(如《抹大拉的玛利亚》)显然有意地把拉斐尔和米开朗琪罗的风格糅在一起。他还是一个建筑家,设计了佛罗伦萨著名的菲齐官。

瓦萨里最大的成就是他所写的《意大利杰出画家与雕塑家的生平》。这不仅是一部艺术家的传记,同时也可以说是西方艺术史著作的先驱。可贵的是瓦萨里记下了与他同时代的伟大艺术家的活动和创造,为后人提供了丰富的史料。19世纪以前,人们对瓦萨里的著作奉若经典,未免评价过高;而后来发现书中的一些漏洞,便又转而过分贬抑。近些年学者们认为,这部书的创始性的价值是不应被低估的。该书首次出版于1550年,其后于1568年再印时有所增改。这里选译的是他原著中第三部的序言和对四位画家的评述。

美术理论家们认为,瓦萨里对盛期文艺复兴的论述是全书中的一个重要部分,他衡量艺术家的成就和地位的标准,构成了一套批评原则和历史体系。四百多年前的这些论述,在今天看来也还是富有生命的。

瓦萨里所记述的拉斐尔(Raphael,1483—1520)的生平事迹有某些失实之处。但他对拉斐尔艺术评述的周详是难得的,他不仅清楚地揭示了拉斐尔艺术发展的几个阶段的特征,而且对拉斐尔作为艺术家的个性作了非常精辟的概括。

在《在建筑中固执己见》和《米开朗琪罗艺术的极限》两节中,瓦萨里补充了他对米开朗琪罗在建筑上的创造以及《最后的审判》一画中运用人体语言的巨大成就。在文艺复兴的同时代人中,瓦萨里与米开朗琪罗的友谊

甚深，他的评价显得很有信心。

瓦萨里对于丁托列托(Tintoretto，1518—1549)的看法是自相矛盾的。作为一个风格主义者，瓦萨里不太赞同威尼斯画派的华丽色彩和不拘理法的写实，故称丁托列托为匠人，但也承认他技巧的娴熟和作品引人注目的艺术效果。

瓦萨里在写到意大利画家德·马西纳(A.De Messina)时，以相当的热情叙述了带给马西纳重要影响的佛兰德斯画家凡·爱克(Ven Eyck)。美术史上曾认为凡·爱克是油画的发明者，这一说法即源于瓦萨里的著作。

盛期文艺复兴的出现

在本书第二部，我们讲述过，那些处在文艺复兴中期的卓越的大师们，他们在建筑、绘画和雕塑艺术方面的成就十分巨大，因为他们在早期大师所建树的功业上又补充了规则、秩序、匀称、技巧和风格[①]；不是他们在技法和风格表现上的完美，而是他们十分接近真理的方式，使得我们将要在这里叙述的第三代大师们充满了追求尽善尽美的雄心，这种追求的成果我们可以在当代大多我们赞赏的最著名的艺术作品中见到。由前述艺术家们所带来的进步，其本质最终会被人更加理解。此处将适时花少许笔墨解释一下上述五个方面的进步，简洁地描述这些辉煌进步的发端。这些进步超过了古代，使现代迸发出光彩。

在建筑中，规则是向古代学习的测量方法及研究古代建筑的平面图，并将其用于现代建筑中。秩序即是各风格的分离，各风格仅接纳合适的成分，多里克式、爱奥尼亚式、科林斯式及托斯卡纳式诸种建筑风格不能互换。匀称，是宇宙法则，它适用于建筑和雕塑，意即无论做雕塑或建筑都应追求准确，各部分都应和谐，绘画亦然。技巧是指模仿自然最美的部分；为此就有必要使手和大脑以绝对的精确进行再创造，可以精确地在一个平面上表现物体，如画在纸上的

① 瓦萨里对这几个词的规定在后来的著述中有些变化，为了清晰起见，可以这样规定它们：规则指基本原则；次序指谐调一致的方式；匀称指数学上的和谐对称；技巧指工艺技术和模仿自然的能力；风格指理想和完美化。

素描，或画在墙壁上的壁画，或在某种其他平面上表现所有眼睛可见的东西；对雕塑中的浮雕也要求这种技巧上的精确。这样便产生了趋于完美的风格。正是不断模仿最美的对象才能产生最完善的美，把那最美的对象聚集在一起：美的手、头、身、腿，以创造一个最美的形象。我们在每件作品、每个形象里，都能见到作者模仿美的对象；我们把这种实践称为美的风格。

在文艺复兴早期，乔托和当时的其他艺术家发现了这些实践的基本问题，但他们只是触及这些问题的表层。从他们的绘画中，我们可见他们在上述五个方面的实践比之前辈大有进展，更接近自然。他们的成就还表现在色彩的和谐、情景中的群体形象，以及已多次提及的其他方面。之后，第二代的艺术大师在上述诸方面有了更大改进，但并非十全十美。他们在规则中缺乏必要的自由，这种必要的自由不具有规则，但会为规则所引导，并能在不引起混乱或破坏次序的情形下存在。他们作品所表现的次序在各方面缺乏创造性，在各个局部也缺乏某种美，缺乏用更多的装饰显示的次序感。在匀称方面，也缺乏某种正确的判断，如果有正确的判断，他们所表现的形象不需测量计算，便会依据形象本身的空间位置而具有实际的美妙而惊人的均匀关系。他们的素描也有一种未完成感，因为尽管他们画的手是圆的、腿是直的，但肌肉缺乏令人愉悦的柔和变化。只有这令人愉悦的变化才能在可视与不可视中游离，如同看见活生生的人体。然而，他们画得过分生硬，使形象在视觉感观上不舒服，使风格变得少有变化。他们的风格缺乏变化还表现在一些精微处。精微处主要应在于使所有形象明白和优雅，尤其是对于女人和孩子的形象。四肢应画得真实，同画男人的四肢一样，但应罩上一层不难看的丰润感和肉感，正如现实中的女人和孩子一样。这些精微处还需要技巧和正确的判断才能表现出来。[①] 他们也缺乏我们今天表现的大量漂亮的服饰、丰富而奇妙的想像、美妙的色彩、宏伟的建筑、深远而富于变化的风景。虽然他们中的许多人，如委罗基奥、波拉约诺以及稍后的艺术家，已开始研究如何使自己作品中的形象更完善，以通过作品表现出更准确更接近自然的模仿技巧，但他们在客观上没有达到这个目标。即使他们一直明确地抱定他们正向着完善迈进，意即他们作品的依据是古代艺术标准；我

---

① 这部分写得有点不自然——几乎每段评价的结尾都要与下段有伏笔关系。基本思想是：最高的完善在于有意偏离常规或艺术习俗；艺术家超乎常规和法则之上的自由会给规则带来光彩。

们也可以从委罗基奥给佛罗伦萨美弟奇家族做的大理石雕《森林之神》看出这点，那腿和臂的处理都是以古典为标准。尽管四肢整体看来与古典的要求一致，也有相当正确的谐调均衡，但从完美要求的角度来看，这个雕塑的腿、手、头发和髯须都存在未完成感，完成感是完美和艺术成熟的标志。如果他们在作品中表现出完成感，那么他们的作品一定会有坚毅和大胆的力度。有这种大胆和坚毅的力度，就会带来精美、优雅和崇高，这些都是完美的艺术在描述形象中(无论是浮雕还是绘画)所应有的特质。不过他们的作品不具有这些特质，尽管他们做了很大的努力。他们无法从容地获得完成感，获得他们所缺乏的东西。照他们的研究看来，一旦他们用自己的方式欲求完成感，他们的研究便使得自己的作品毫无韵味。

不过，在他们之后，后继者们借助对古典杰作的研究，已有了达到尽善尽美的能力。大量被普林尼[①] 描述过的古典杰作，在被湮没了无数的年代之后又被发掘出来，给了这些后继者以养料。发掘出的杰作中有《拉奥孔》、《赫丘力斯大力士神》、长廊里的《躯干》、《维纳斯》、《埃及皇后像》和《阿波罗神》，还有无数其他的大师之作。这些杰作做得既可爱又严谨。通过模仿自然中最美的事物，使雕像具有强烈的生命感。古代大师不改变整个形象，只改变某些部分的运动趋势，这些作品展示出高度的完美，一扫那种干涩、生硬和苛刻的风格。那种干涩、生硬和苛刻的风格之所以残留在我们的艺术里，是因为皮亚诺·德拉·佛朗西斯卡、拉扎罗·瓦瑟里、阿勒索·巴朵维里提、安德里·达尔·卡斯塔诺、皮塞诺、伊尔科·费拉勒斯、乔凡尼·贝里尼、卡西莫·罗塞尼、巴托罗莫·德拉·格达、多莫里科、德尔·基尔兰达约、波堤切利、曼坦那、菲里波，还有奴卡·西拉雷利，这些大师们对技术过分追求，他们以辛勤的劳动和最大的努力在艺术中，尤其是在远近法和并不悦目的事物中寻求不可能的表现；结果在我们看来却相当痛苦，正如他们进行这些探求时也相当痛苦。尽管他们的作品从很大程度上来看都画得相当好，而且严谨，然而缺乏坚毅的精神，也缺乏后来为波诺里斯·佛朗西亚和皮托·柏鲁基诺所表现出的赏心而和谐的色彩；不过，那里的人们已为他们的成就瞠目结舌。看到他们创造出更接近生活的美时，人们相信再也不会有能

---

① 普林尼(Pliny，23—79)，罗马学者，死于观察维苏威火山爆发。

超过这些大师作品的东西了。但是,后来出现列奥纳多·达·芬奇的作品,无疑证明了人们判断上的错误。达·芬奇开第三种风格之先河,我们把第三种风格称为现代风格——除了他绘画中表现出的力量和胆识,更有臻于极致的精微处理。他用这种处理把自然的微妙处描绘得淋漓尽致——有完善的规则、严谨的次序、准确的比例、精湛的素描和神奇的优雅。我们真正可以说,他对艺术的深刻理解和他全面而完备的修养,赋予了他所创造的形象以情感和生命。

在达·芬奇之后也不乏优秀的后继者,尽管他们比之芬奇多少有些距离:乔尔乔涅·达·卡特弗兰科,他在绘画中塑造出模糊的造型,并且通过用深色阴影来使作品更具变化,画面效果相当好;弗拉·巴托洛莫·迪·桑·马可,在绘画的力度、变化、优美、色彩的雅致方面不亚于达·芬奇。不过,最有成就的要算拉斐尔。他既吸收前辈大师的成就,也研究同时代艺术家的长处,综合各家之长而成一体,把古希腊画家阿佩莱斯和宙克西斯塑造形象时所有的完美感融进绘画艺术;而且,我们敢斗胆说,如果将他的作品与古代大师的作品作个比较,会证明他的作品更完美。他的色彩运用,大自然也为之折服。人们看到他通过绘画所讲述的故事就像文学描写那样丝丝入扣,都会觉得他的绘画才能既独特又娴熟。在这些图画故事里,他描绘的地方、建筑物都真实可信。他表现的人物和服饰,无论是同族还是异乡人,都显出技巧谙练,更不必说他的其他才能——优雅地表现年轻人、老年人和女人的头像;谦逊的人,就画出他谦逊的态度;放荡的人,就表现出他的放荡;孩子们,就描绘出他们的天真和嬉戏;人物的衣褶既不简单化也不过于复杂,完全是真实的再现。

后来还有安德利·德尔·沙托,他表现出如上述大师同样的风格,但在色彩上更和谐而并不那么突兀;他的作品无懈可击,他真可称为是一位罕见的画家。安托里奥·达·柯勒乔,人们要用言词讲述他作品中迷人的愉快感简直不可能。他画头发不按前辈大师的做作、生硬、干涩的精确方式,而是画得松软轻盈,质感很强。画头发是他的擅长,经他一画,那头发像金子一般比真正的头发还要漂亮。

巴马的弗兰西斯科·马佐奥利也是这样。他甚至在优雅、装饰和风格的完美方面超过安托里奥·达·柯勒乔。我们可以在他的作品里看出这些长处:人物的脸上总带着微笑,眼睛露出活泼的神情,简直让人感到画面人物的脉搏是按

着他的笔触在跳动。但无论谁去研究波里多诺和马突利罗的壁画，都会觉得那些形象的处理手法令人难以相信。人们会惊讶他们怎么可能用画笔而不是用语言表达出许多想法，他们以熟练至极的技巧表达那些想法，精微地再现出罗马人的艺术成就。

许多大师都用色彩给自己创造的形象以生命。已经去世的大师有罗绶、弗拉·斯巴提诺、朱里欧·罗马诺和帕里诺·德尔·瓦加。至于在世的大师，人们可以通过他们的作为去判断，此处不必赘述。但对于艺术最重要的一点是，大师们已经把它带入一个相当完美的境地，并运用技巧、构思和色彩表现力得心应手地从事艺术。早期的大师画一块壁画需要六年时间，当代画家画六块壁画只需用一年时间(我有充分信心自己亲自画或以其他大师的工作为例，以证明的确只需这么短的时间)。我们当代的绘画比起往日大师的作品，显然更完美，更有完成感。

但是，最成功者，从在世和去世的大师那里学得最多者，超过所有人者，使所有艺术家黯然失色者，是天才的米开朗琪罗·邦纳罗提。他不是在某一方面超群，而是在建筑、绘画、雕塑三方面都出类拔萃。他不仅超过当代所有曾使自然逊色的大师，而且超过那些最著名、曾辉煌地超越自然的古代大师。他独自超越当代和古代大师，超越自然。根据他的天才、勤奋、技能，艺术表现力、判断力和感受力，人们几乎难以设想什么能使他穷于表现和无法超越。他不仅在绘画中用色彩表现各种形态和人体，站立的或不站立的，明晰的或不明晰的，可视的或不可视的，他同时也用锋利的凿刀表现出最完美的圆雕人体。通过他的辛勤劳动，一棵果实累累的树伸出了许多枝干，贡献给世界以丰富的成果。他的成就给予了最高尚的艺术，即绘画、建筑、雕塑以最完整的形态。他的成就达到极致，可以说，他的地位在各方面都高于古代大师。如果我们将他塑造的头、手、臂和脚与其他人塑造的形象作个比较，我们会看到，从他更深厚更坚实的雕塑中所显出的优雅，更是尽善尽美的优雅。他处理技术难题所表现出的娴熟，使人觉得不可能再找到比他的作品更完美的东西。对他的绘画作品也可以做出同样的评价：如果我们有幸得到古希腊罗马大师的绘画作品，我们可以将米开朗琪罗的作品同古代大师的作品作番比较，结论一定是，他的绘画更卓越；同他的雕塑一样，他的绘画在价值上比古代杰作要高得多。他大大地超过古代所

有大师。

如果我们对那些已沉浸在超乎寻常的荣誉和溢美之词中的古代大师如此崇拜,而对那些不仅未获得荣耀,而且还在贫困中挣扎着为我们献出宝贵成果的稀有之才,不更应当奉上最华贵的艺术桂冠吗?那么,我们应当相信,而且要声明:在我们这个时代,如果有荣誉和酬劳,那毫无疑问地应当给那些大大超过古代大师的艺术家。然而事实却是,他们面对着的更多的是饥饿而不是荣誉,饥饿压迫着不幸的天才们。令人感到羞耻的是,那些本可以扶助这些天才的人对此竟毫无怜惜之心,使得许多的天才处在无声无息之中。

好了,对这个问题谈得够多的了,现在应转入叙述大师们的生平。我们要详述那些采用第三种风格创造了杰作的大师们的生平。开第三种风格之先河的鼻祖是列奥纳多·达·芬奇,我们就从他开始谈起。

拉斐尔的成就

现在我已经描述过这位最杰出的艺术家的作品。在讲述关于拉斐尔生平的其他细节之前,我想为了艺术界的同人,有必要谈谈他富于变化的绘画风格。拉斐尔在少年时期一直模仿他的老师皮特罗·皮鲁基诺的画法,并且在草图制作和色彩构思上比老师更出色,甚至后来他觉得自己的功夫已下得够多的了;然而当他步入盛年时,他意识到自己离真理尚远,原因是他看到了列奥纳多·达·芬奇的作品。在表现男女头像方面,达·芬奇所向无敌;在表现形象的运动和优雅方面,达·芬奇超过所有画家。对于达·芬奇的成就,拉斐尔感到奇迹般的惊讶。总之,列奥纳多的画法比起其他拉斐尔所见过的所有画家的画法更使他感到悦目。他开始研究达·芬奇的画法,并逐渐(当然充满困难)放弃皮特罗的画法,而尽全力模仿列奥纳多的画法。尽管他不乏执着和研究,却未能在所有方面超过列奥纳多。虽然有许多人认为拉斐尔在甜美和自然流畅方面确实超过了达·芬奇,但在构思的无懈可击和气魄的宏大方面,很少有人能与列奥纳多相匹敌,在这一点上拉斐尔同样也绝非在他之上。当然,与其他画家相比,拉斐尔更接近列奥纳多,尤其是色彩的优雅方面。就拉斐尔本身来讲,后来他发现

早期从皮特罗那里学来的画法严重地妨碍了自己的进步。皮特罗的画法过分精确、干涩,素描也很纤弱,年轻的拉斐尔十分容易地掌握了它。皮特罗画法的干扰,使拉斐尔在研究米开朗琪罗为佛罗伦萨市政厅画的画稿中,学习他复杂的远近法和表现人体美方面遇到许多困难。这时候,拉斐尔深为自己年轻时候的浪费而沮丧。此时若换了另一个人,早就丧失了信心,他无论天资多丰富,也不可能达到拉斐尔所取得的成就。但拉斐尔没有丧失信心,他舍弃皮特罗的画法,完全从中解脱出来去学习米开朗琪罗的画法。对他来说,所有方面都充满困难,一时间情形大为改变,他从一个大师又一次变为徒弟。他以令人难以相信的毅力和决心去学习,强迫自己——一个成年人——学习那些通常被认为应当在少年万事皆易的时候学习的东西,强迫自己在几个月内学习需要多年才能掌握的东西。不过,没能在精力最充沛时期学习自己感兴趣的法则和画法,没有不断地实践来一点点解决艺术难题并向前发展,只求能够理解各个方面并用于实践,这些都妨碍了拉斐尔,他的画法终究未能完美。如果他要使之完美,需要更长的时间和更多的艰苦劳动。

在拉斐尔决心改变和发展自己的风格之前,他从未对人体予以必要的重视和热心研究,只是用从皮特罗那里见到并习得的方法来画人体写生,并给对象加上些他从自然那里获得的优雅。当他决心改变和发展自己的画风时,他便致力于研究人体,并用解剖学分析对象的肌肉和剥皮的人体肌肉,与活生生的、由于皮肉相连而难以辨认肌肉运动的人体作比较。进而他观察肌肉是以何种方式在合适的位置构成肉体的柔软状态;各种角度扭动的人体如何形成各种优美的曲线;观察研究夸张人体四肢或全身、降低或升高人体位置时的效果;也研究骨骼、神经、情绪之间的联系;他逐渐在人们对一个著名画家所要求的各方面都表现得相当优秀。不过拉斐尔很清楚,在表现人体方面他永远达不到米开朗琪罗的完美。作为一个判断力极强的人,拉斐尔意识到绘画不只是表现人体形态,而是有着更广阔的领域。他可以列举优秀的画家中那些擅长表现历史事件的画家,那些在想像力中显示出判断力的画家,但他自己则在场景构图方面表现得既不充斥令人目眩的细节、也不空谈无物,完全根据美的构思和次序来安排。因此,他也可以被称做有能力、有见识的艺术家。拉斐尔知道自己在上述基础上还可以有所发展:给场景充实一些奇异的透视变化,加上一些建筑物、风

景;更好地表现着衣人物,让人物有时消失在阴影中,有时出现于阳光下,极富变化;赋予男、女、老、少的头像以生命和美,根据需要表现出他们的运动和豪迈感。他意识到表现战场上的奔马、战士的勇猛也极为重要;应当知道如何画各种动物;尤其是应当具有描绘人物肖像的能力,应当使人物肖像活灵活现,人们一看便知画的是谁;还应当具有其他方面的知识,例如如何表现服饰、鞋子、头盔、甲胄、女人头饰、头发、髯须、花瓶、树木、花园洞室、岩石、火焰、清新或浑浊的天空、云彩、雨、闪电、晴朗的天气、夜、月光、辉煌的太阳以及其他无数事物,这些都是绘画艺术所要求的知识。拉斐尔对这些方面思考再三,最后决定:既然在艺术的某个方面无法达到米开朗琪罗的成就(他也曾尝试过),那么就应当在艺术的其他领域赶上并超过米开朗琪罗。因此,他不只是模仿那位大师的画法,而是倾心于研究上面叙述过的艺术在其他领域的成果,并力求在这个广阔的领域取得优秀成就。我们这个时代的许多画家曾决心追随米开朗琪罗的风格,他们在模仿米开朗琪罗和寻求达到他那种超凡的完美方面显然失败了;然而,如果他们也能像拉斐尔那样做,他们也就不会白花精力,不会如此困难重重、如此辛苦地去习得一种风格,而且又那么缺乏色彩的美,毫无创造和想像;如果他们在更广阔的艺术领域里去学习研究其他众多的艺术门类,他们的所作所为也一定会有于自己和世人都可称为有益的贡献。

于是,拉斐尔下决心走自己的路。这时,他发现弗拉·巴特罗米欧的画法非常好。基本功扎实,色彩表现也好,只是有时为了追求浮雕的效果所用的黑色显得过分了一点儿。拉斐尔便从巴特罗米欧那里汲取符合自己视觉感受和自己需要的东西,即一种在素描和色彩上都不过分的手法,并据此与从其他大师那里得来的画法相糅合,而创造了一种自己的风格。这种风格一直被人们认为有拉斐尔的特色,并一直为所有的艺术家崇尚。我们可以看到,他的这一风格在为罗马圣·玛利亚教堂画女预言者和先知形象时被表现得相当完美。拉斐尔在画这些作品时,很大程度上得益于看了米开朗琪罗为教皇的小教堂创作的几幅画。如果拉斐尔对自己的这种画法一直满意,而不要追求更宏大和更多的变化,以证明自己对人体的了解和米开朗琪罗一样熟练,他也许不会部分地失去已获得的名声。他在波基亚城堡那间画有《波尔戈之光》的宫室里画的人体,尽管不错,但绝非在所有方面都那么出色。拉斐尔用同样的手法在阿格斯蒂罗·

契基的宫殿天顶上画的画，也的确令人难以满意。那些绘画缺乏拉斐尔所特有的优雅和甜美。其原因主要是他只完成了草图而由别人着色。作为一个有审慎力的人，拉斐尔深为这一错误而懊悔，决定不要人帮忙，由自己完成圣·皮埃特罗的镶板画《基督显容》。那幅画完成后确有一幅好作品所应有的特质。如果他不在这幅画里用烟墨的话（烟墨会随着时间越变越黑，如果与其他颜色调和还会影响其他颜色。这一特点我已讲过多次），我相信这幅画在今天看来，还会如刚完成时那么色彩鲜艳——现在看起来却是一片灰蒙蒙的。

我在结束叙述拉斐尔生平之前来讲这番离题的话，主要是想告诉人们，这位令人尊敬的艺术家是以何等的劳动、何等的研究和何等的勤勉去从事自己的艺术；也想告诉其他画家（这一点更为重要），让他们从拉斐尔那里学得如何避免固步自封，看看拉斐尔是如何将自己的智慧和天才从束缚中解脱出来的。我还想说一点，每个人都应当满足于以自然的欲望驱使自己从事工作，而不应当出于竞争的心理把手伸向大自然没有赋予自己的东西，否则会白费精力，也会常令自己难堪或者失败。另外，尽力而为之后，就不要仅仅为了超过那些自然和上帝给了他们超群的天资并在艺术中创造出或正创造奇迹的人而勉为其难，因为不适合做某一特殊工作的人，无论花多大的劳动，也无法达到另一些人因上天的神助而轻易达到的目标。在老一辈艺术家中我们可以见到这样的例子。帕奥罗·乌切洛竭力要超越自己的能力的限度，结果意欲前进，实则倒退。当代也有这类例子。不久前，杰科波·达·庞托莫的行为也是如此。这个道理也被许多其他人的经验所证明，正如我们从前已证明的，今后还要指出这一点。这类事例的出现告诉人们，每个人都应遵循自己的命运，才能是由上天分配的。

在建筑中固执己见

米开朗琪罗匆忙赴罗马，因为佛兰西斯科·马瑞拉又要他去干活。佛兰西斯科·马瑞拉是俄宾欧的公爵，教皇朱利斯的侄儿。佛兰西斯科·马瑞拉抱怨米开朗琪罗，说他为教皇朱利斯设计墓室建筑得到一万六千克朗而在佛罗伦萨过得悠闲自在；并愤懑地威胁说，如果米开朗琪罗不用心工作，就要使他为此而悔

根。米开朗琪罗一到罗马,教皇克利门特便建议他与公爵的代理人结账,这样他就不再是他们的债务人而是债权人了。教皇也想利用米开朗琪罗。问题就这样定下来了。米开朗琪罗与公爵代理人一起讨论了许多有关事宜之后,他们最终决定先完成佛罗伦萨的圣·劳伦佐圣室和图书馆。于是米开朗琪罗离开罗马回到佛罗伦萨,建起现在可看到的圆顶,整个过程都是根据他新奇的设计完成的。他要金器匠比罗特做了一个球,球体上有七十二张面孔,很漂亮。米开朗琪罗在建这个圆顶时,碰巧有朋友问他:"你不打算把这圆顶与菲利浦·布朗里斯奇的圆顶区别开来吗?"他回答说:"想做得有区别很容易,想做得更好些则很难。"在那幢圣室里他做了四个墓室,装饰墙壁,在墓室置放两位教皇(老劳伦佐和他的兄弟籍里阿罗)的父亲的遗体,及籍里阿罗(聂欧的兄弟)和劳伦佐公爵(籍里阿罗的侄儿)的遗体(都是第一期工程)。米开朗琪罗本想在施工过程中模仿菲利浦·布朗里斯奇做的圣室,但他又采用了另一种装饰方式,这种装饰手法比古代或当代的任何大师的手法都更不一般,更有创造性。在设计装饰新异的檐口线、柱顶、柱基、门、圣龛、墓室等方面,他都离通常所应遵循的测量、次序、规则甚远;而这些测量、次序、规则都是其他艺术家自维脱鲁维[1] 和古典建筑师之后所广为采用和遵守的。对此,米开朗琪罗表现出明显的背叛。他的离经叛道又给了那些看见他这一大胆行为的建筑师以极大的勇气,使得他们竞相模仿他的手法。他采用新方式的结果看来十分奇异,在装饰方面所表现出的更多的是新颖,而少有理性或规则。因此,艺术家应当感谢米开朗琪罗,永远感谢他,因为他挣脱了理性的锁链。这锁链曾束缚了多少代艺术家,逼得他们在艺术实践中必须循规蹈矩。在后来同一地方的圣·劳伦佐图书馆的设计建设中,米开朗琪罗更进一步证明并使人们接受他的设计装饰方式。那窗户的分布、天顶的模式和奇妙的前厅大门,都显示出他十分新颖的设计思想。无论局部和整体,都表现出无与伦比的自然力:托石、檐口线、圣龛,空间更大的楼梯。他在设计装饰中所表现出的打破常规和偏离传统,使人们大为惊奇。

---

① 维脱鲁维(Vituvius,公元前1世纪),古罗马建筑家。

米开朗琪罗艺术的极限

对于这幅作品(指《最后的审判》)我不想谈它的具体构思和手法,因为关于这幅画的大大小小的临摹品太多,所以不必花时间再对它描述一番。我们只应记住:米开朗琪罗这位非凡的人的意愿就是要画人体。他不仅要表现人体在种种姿态变化中的最完美的比例和形式,也要表现情感,表现喜怒哀乐,只有通过充实的技巧使情感得以充分的表达,他才真正地满足,这也正是他胜过所有同辈画家的地方。他向我们展示他在用崇高的方式描绘人体,以及他如何从容地用知识来克服绘画设计中遇到的困难。他最终在这个艺术分支,即人体绘画中开辟了一条趋于成熟的道路。为单纯表现人体这个主题,他抛弃了绚丽的色彩、细部的精致变化和小趣味效果,这些效果对于其他许多画家也许从理性的角度讲是不能被忽略的。有些画家由于在绘画设计方面基础不牢,于是便以色彩的层次变化、新异的构思,总之是用另外的方式来争取在第一流的大师中赢得一席之地;但是,米开朗琪罗却是永远根植在对艺术深远的理解中,这种对艺术的深远理解,也在作品中向那些深知如何趋于艺术完美的画家展现出来。

论丁托列托

同在威尼斯城,也同在一个时期,有着另一位画家,名叫丁托列托。丁托列托涉猎艺术各方面,尤其是能演奏各种乐器。他在涉足的所有的艺术中获得一种快感,并擅于在绘画中显出敏捷、坚毅、奇异和华丽。绘画艺术使得他心智奇颖,这点我们可以从他的作品的想像力、叙述性的构图和构思中看出;他采取与其他画家完全不同的方式来表现自己奇颖的心智。的确如此,他以惊世骇俗的领悟力和新异奇妙的构思,冲进了绘画的禁区——过分华丽;他随意涂抹,追求偶然效果,不求精心设计,似乎要以此证明艺术只不过是个小把戏。这位大师时常留下一些他认为是完成了的作品,但看来还是那么粗略,笔触处处可见。

与其说他是凭判断力和设计构思画画，不如说他是随和地、纵情地画画。各种画他都画过，湿壁画、油画、写生肖像。他还要看订画者出价的高低来画画；他在威尼斯的大部分作品都是出自这些方式，至今他仍然如此。即使在年轻时，他就以许多出类拔萃之作向世人证明了自己的判断能力，但假如他能一如既往地意识到自己是从大自然中汲取灵气和养料，假如他能够通过理智地研究艺术来进一步使自己的艺术得到升华，正如许多同辈艺术家一样，循着前辈大师的优雅画法并理智地研究它们以发展自己，假如他不曾仅凭借技能来匆匆作画，丁托列托一定会是威尼斯最伟大的画家之一。当然，这些并未妨碍他成为一个胆大、有能力、心智精微、奇颖、敏锐的画家。

记凡·爱克

当对湿壁画技术的研究似乎走进死胡同时，佛兰德斯的一位画家却另辟蹊径。这位画家被人称做布鲁日的乔凡尼，在技巧技术的运用方面，他为人崇敬。由于他懂炼金术，便着手调配各种颜料。他用各种油来调剂上光油和其他油彩，他尽自己的想像力来尝试各种事情，如同许多有想像力的人一样。一次，他费很大的气力画一块镶板画，十分仔细地画完后，他涂了上光油，然后如往常一样放在太阳下晒干。但是，不知是太阳太烈还是木板连接不好，或木板没有干透的原因，结果是镶板画沿着木板的裂缝裂开了。乔凡尼看到毒烈的太阳造成的恶果，便决心寻找方法来保护自己的作品。他既不满意湿壁画颜料，也对上光油不满，于是决心发明一种可以在阴处吹干的上光油，从而不必把作品拿到太阳下晒。经过用简单的调和方式尝试多种油料，他发现亚麻油和坚壳果油最容易干。他把亚麻油和坚壳果油同其他调剂一起煮沸，结果终于发明了他——实际上是世界上所有画家——梦寐以求的上光油。在通过其他多种实验以后，他看到用这类油来调色坚度很高，油干了以后再也不用怕水会造成不良影响，而且还加强了色彩的效果，使色彩无需上光油就有了光泽；令他最为惊讶的是，比起湿壁画颜料，这种油可调出无限丰富的色彩效果。他为这些发明鼓舞着，并将这些发明成果有效地运用于绘画之中，用这种新方法为自己的祖国画了许多画。这些作品既使人们惊叹和赞

赏,也使他自己大受其益。他的技术日益臻于精湛,画也画得越来越大。

不久,乔凡尼发明油画的名声传遍了佛兰德斯,并且在意大利和世界其他地方都有反响。油画的发明引起了艺术家们的强烈欲望,他们想知道乔凡尼是如何使自己的作品如此完美的。但是这些艺术家只见到作品,而不知乔凡尼是用何种方法使作品具有这样完美的效果的,他们就只有对他报以赞扬,报以无尽的溢美之词,同时也相当嫉妒他。在一段时间里,人们越是赞扬和嫉妒他,他就越是不让人家看他工作,不把自己的秘密传授给任何人。直到晚年,他才把这个秘密透露给他的学生,布拉举斯的诺极尔瑞(即罗杰凡得·维登)。诺极尔瑞又传给自己的徒弟阿尤斯(一般认为是 Ansse 的误印)以及其他一些人,这些人我曾在论绘画的章节里谈油画颜料时提到过。尽管这个秘法一个一个地传下去,还有一些商人为了自己的利益,花大钱买了这些用特殊技术画的画送给世界各地的王公贵族,但这种特殊技术的秘密还是没有传出佛兰德斯。还有,由于颜料和油调和的缘故,这些画在刚画完时总有股刺鼻的气味,本来应该是较容易辨别出它的配料来的,结果却是在许多年里没有人能分辨出来。后来,有些与佛兰德斯和那不勒斯有商业来往的佛罗伦萨人,送给那不勒斯国王阿尔丰沙一世一幅镶板画。这幅由简凡·爱克作的,画有众多形象的镶板画,因其形象的美丽和色彩的奇妙运用而成为国王的心爱之物。那不勒斯的画家们也纷至沓来一睹杰作,对这幅画大加称道。

[马克·凡·瓦尔纽依克(1518—1569)是在根特写作的一位佛兰德斯历史学家,他是第一位提到"简·凡·爱克"名字的尼德兰作者。凡·瓦尔纽依克在 1560 年佛兰德斯年鉴上不署名地记述了根特祭坛画。1562 年在根特出版的该年鉴第二版中有如下赞词(最初是用韵文写的)。]

在圣·约翰教堂里,人们可以见到一幅祭坛画,它所表现出来的令人惊讶的构思和无比的才能告诉你——诸位来客:那在全欧洲也算是独一无二的了。这位大师的尊名就是简·凡·爱克。他来自米斯依科,那是贫穷的肯彭地区的一个小镇。在一个贫穷的地方,在一个可怜的时代,上帝却给我们送来了一位伟大的艺术家。[1]

---

[1] 这句话显然是瓦萨里介绍乔托生平中的一句。

罗杰·维登

[罗杰·维登是简·凡·爱克后继者中最重要的一位，有关他的重要记录最早是由一位意大利人文主义者所作，这位来自安科纳的赛依阿科斯，1449年记录了一些对罗杰的一幅作品的评价，他对这幅画相当熟悉——不幸的是作品未能被保存下来。这幅作品在意大利一直享有盛誉，因为巴托罗密欧·法依欧在他有关罗杰·维登的乏味的记述里，也给予这幅画相当高的评价，描述也更为详尽。安科纳的赛依阿科斯在意大利的人文主义者中，是旅行最多的一位。早在1433年，他就曾是罗马皇帝西格门的罗马古迹导游员。与简·凡·爱克不同，罗杰去过意大利，并与费拉拉的依斯特家族和佛罗伦萨的美弟奇家族有着重要的联系。]

继那位著名的绘画大师布鲁日的简·凡·爱克之后，布鲁塞尔的罗杰便被认为是我们这个时代的杰出画家。1449年的7月8日，我在费拉拉时，依斯特家族睿智的里欧聂罗王子给我看了一幅杰出的画，这幅杰作就是出自罗杰——这位最优秀的画家之手。在画中我们可以看到我们最早的祖先。在那个最虔诚的画幅里，我们见到耶稣被放下十字架，周围默默站着一群深切哀痛的男女。所有这些都被描绘得精美之至，与其说是人的艺术，不如说是神的杰作。你看，那些悲痛的面孔都表现得活生生的，好像正在呼吸一样；殉难者的死被描述得静谧安祥；尤其是众多的服饰，士兵的披风，点满紫色和金色的衣服，茵茵草地，盛开的花，郁郁的树，荫荫的山丘，还有装饰华丽的回廊和大厅；那黄金就像真正的黄金，那珍珠、宝石，还有画上的其他东西，都不会被看做是人的技术的产物，而被视为是万能的自然的杰作。

[罗杰·维登最著名、最有影响的作品是依斯哥里诺圣坛画。关于这幅作品的来龙去脉以及所获得的名声，最近发现了当时的一段比较详尽的记录。这段记录保存在恽先特·阿尔瓦耶芝的游记里。恽先特·阿尔瓦耶芝是当时西班牙的一位官员，他于1548年陪同西班牙菲利浦王子(即后来的西王菲利浦二世)去

尼德兰。在埃诺的班什，他去了匈牙利玛丽女王的庄园的木教堂，在那里看到了许多艺术品。他最珍爱的就是罗杰的圣坛画。]

这是一幅表现基督被放下十字架的画。在整个庄园里，它是最好的一幅作品；甚至我相信，它在全世界也可称之为最好的绘画。在其他地方我也看过许多好画，但就自然而虔诚的表述而言，没有一幅能与这幅相匹敌。所有见过这幅画的人都有同样的评价。人家告诉我，这幅画已有一百五十多年的历史。据说这幅画最早是在卢万，后来玛丽女王用一幅复制品把它换了下来并带到这里。那幅复制品也很不错，不过当然不如原作好。

[罗杰另一幅很有名的镶板画《正义》，是 1439 年至 15 世纪 50 年代中期为布鲁塞尔市政厅的法庭画的。该画毁于 1695 年的一场大火。我们现在只能通过在 1460 至 1470 年间的一些临摹的绣帷作品来了解这幅杰作。这些绣帷现藏于贝尔纳历史博物馆。丢勒在 1520 年 8 月 27 日曾看过这幅镶板画并给予评价。下面有关这幅画的详细而有价值的描述是在一部《比利时旅行指南》的手稿里发现的，作者名叫德布意苏 - 欧伯尼，他曾在 1623 至 1627 年间多次去比利时。]

第一块镶板的第一部分，画的是马背上的图拉真率部攻打德辛斯人。一个可怜的妇人用手拽住马的缰绳要图拉真评理。第二部分的情景是杀害那妇人的儿子的士兵正被斩首。皇帝和他的大臣达官们都在场，其中还有个修道士——从他的外表来看以及别人的解释，他是芳济会的修道士，这当然是弄错了史实……

第二块镶板的第一部分，画的是罗马皇帝格里高里站在图拉真的军前沉思和祷告。第二部分是教皇和他的红衣主教及教士们查看图拉真的头颅，一个医生用探针或是刮刀什么的正向教皇证明图拉真未受伤害的健康的红舌头……

第三块镶板的第一部分，描绘的是因生病而赤裸地躺在床上的布拉班特的公爵赫勤巴德，突然跳起来割断了被唤到他身边来的一位年轻男人的喉咙。第二部分画的是一个仆人正在为死者志哀，旁边还有个女人正看着这场景。画家把自己也画进去了，他没有胡子，站在一旁……

第四块也就是最后的一块镶板，第一部分是赫勤巴德睡在床上；第二部分是一个主教带着一个侍奉者以及一大群人……

米开朗琪罗

（米开朗琪罗[Michelangelo]
意大利画家、雕塑家、建筑家和诗人，1475—1564）

像米开朗琪罗这样在雕塑和绘画两方面都达到极高成就的人，在历史上是绝无仅有的，在瓦萨里的著作中对此有所评述。而米开朗琪罗自己始终认为雕塑高于绘画，他的署名也常标明“雕刻家米开朗琪罗”。

达·芬奇也是精于绘画与雕塑两门艺术的，他在《论绘画》的第一章中却说：“列在绘画之后的是雕塑”，“雕塑要求的智巧比绘画少”。甚至说：“雕塑不是一门科学，而是一项最机械的手艺。”《论绘画》当时虽未印刷出版，但会有部分手抄本传给米开朗琪罗，这封信就是他针对芬奇的观点而写的。在这封信中，米开朗琪罗提出了石刻高于泥塑的看法，进而提出了雕塑较之绘画是在“实践过程中更大的困难，更严格的局限和更艰苦的工作”。征服材料所付出的劳动和艺术技巧的难度，是否也应该包括在审美范畴内，至今也还在争论（有些现代派艺术家认为发现和处理“媒介物”也是一种创造）。事实上，相当多的画家或雕塑家是能够掌握两种艺术手段的——毕竟两者是相通的。米氏致帕勒德托的信，即讨论两者的高低。另外，阿雷蒂诺给米氏的信在美术史上也是很著名的，故附在后面。

致帕勒德托·瓦尔契的信

尊敬的帕勒德托：

为了证明我收到了您寄来的小册子，我想尽可能回答您的问题，尽管我对

您的大作所论述的主题十分无知。我以为,从比例和整体关系上看,如果绘画接近浮雕效果,就可以认为是完美的绘画;如果浮雕接近绘画效果,浮雕便是差劲的。

我从前常认为,绘画是雕塑的反映,它们之中的差别正如月亮与太阳的关系一样。但如今我读了您的大作,看法有所改变。您在您的大作中以哲学家的睿智说道:事物的结局一样表明它们在本质上是一样的①。现在我也觉得,如果艺术没有因为更准确的判断,艺术实践过程中更大的困难、更严格的局限和更艰苦的工作而获得更伟大的崇高感,那么,绘画与雕塑就是一回事。我们得默认,画家可以做雕塑,雕塑家也可以画画。这里,我所指的是雕刻,从石块或木块上雕凿而成;堆塑② 与绘画是另一回事。

因此,谈谈这些就足够了。既然绘画与雕塑如出一辙,那么,要在它们之间建立谐调关系,并把有关的争论置之一边也就是件容易的事了,要不然这种争论所占的时间,比实实在在去画画或做雕塑花的时间还要多。至于说那个称绘画比雕塑高尚的人③,如果他真正对自己著述的其他主题也了解得那么多,哼,也许我的仆人比他还更能做文章!

或许我可以列举大量未曾被指出的事实来谈论这些艺术,但是正如我先前说过的:这可能要占用大量时间。而我少有余暇花在这类争论上。我已经老了,将追随作古的先辈们去了。请允许我冒昧自荐,并感谢您给予我过多的、受之有愧的荣誉。

[罗马,1549年]

您的米开朗琪罗·邦纳罗提

---

① 帕勒德托的"哲学"分析显然没有给米开朗琪罗留下什么印象。米开朗琪罗一直坚持传统的标准:艺术活动中的知识能力、克服难题的能力等等。这证明米开朗琪罗很清楚整个讨论的中心。

② 堆塑指塑造(后来也称为青铜艺术),它一直被认为比大理石雕刻低微。对"塑"与"雕"这两种手法的区别是古典划分,在普林尼的记载中可见到这种区别。

③ 指达·芬奇。

附:阿雷蒂诺[1] 给米开朗琪罗的信

阁下:

当我拜读您的大作《最后的审判》(图⑤)的全部草图时,我在这令人喜悦的美之创造中看到了拉斐尔杰出的优雅风格。

同时,作为一个受过洗礼的基督教徒,面对如此的放荡而羞愧得无地自容。这种放荡本应受到人类理智的约束,您却把它用来表达那种与我们虔诚之心所企求的最高目标和最终结局联系的思想。由此看来,那个伟大的米开朗琪罗,那个惯以谨慎从事而广为人知的米开朗琪罗,那个为全民所崇拜的米开朗琪罗,呈现给整个世界的只不过是用精美的画幅掩饰着的对上帝的不敬和亵渎!既然您受惠于神,能否不屈于与尘世的人们为伍?然而您这样做了;在为上帝而建的最伟大的圣殿里,在为基督而设的圣坛上,在世界上最神圣的小教堂内,您要教会的首脑们,我们尊敬的教士及教皇,在肃穆的宗教仪式和虔诚的祈祷忏悔中,静静地注视着、崇拜着上帝的身躯、上帝的血、上帝的肉。

如果用这些比较不算低劣的话,我会为我写《摇篮曲》[2] 时所持有的分寸感而沾沾自喜,我会证明我的温文尔雅与深思熟虑比较您的放肆而言是何等崇高。我处理这些肉欲横流的主题,用的是高贵公正的语言,言谈中用的是无可挑剔的方式,不会玷污纯洁的耳朵。然而相反,虽然呈现给我们的是一个严肃的主题,表现的是圣者和天使,您却使他们既无尘世的端庄,也无净界的高洁。

古希腊的泛神论者们做神像时——我不是谈着衣的狄安娜,而是裸体的维纳斯——也知道让她们用手把自己不该让人见到的地方遮住。可这里有一位基督教徒,就因为他把艺术看得高于信仰,而把这种崇高的情景想像为充满姿态不雅的殉教者和处女们,充满因暴露生殖器而羞愧的男人们,充满连妓女也会闭眼不看的东西。看来用您的艺术去表现充满肉感的澡堂倒十分娴熟,而对

① 阿雷蒂诺(1492—1556),意大利作家。

② 《摇篮曲》,是阿雷蒂诺的《谈论》的第一、二部分,全是用对话形式谈妓女的职业和生活。

世界上最神圣的教堂却完全不适宜。如果您是个非教徒，那么可以减轻你的罪过；可是作为一个基督教徒，您亵渎了人们的信仰。到目前为止，像这类放肆的行为还没有一个能不受惩罚地滑过去；最高的惩罚就是使他名声扫地。如果您想保住您的名声，那么，把那些坠入十八层地狱永劫不复的灵魂的不体面之处付之一炬吧；让那些升入净界的灵魂的不体面之处面对阳光吧；或者学学那位知耻的佛罗伦萨人，是他把您的《大卫》那令人脸红的地方用镀金的叶子遮住的。不过那座雕像只能存放在公共广场，而不是神圣的教堂里。

我希望上帝会饶恕您。我写这封信不是出于对我希望得到的东西未能如愿的愤怒。实在说，如果您送给了我您曾允诺的东西，那么您可尽情地凭您的兴趣去做想做的事；因为您的高尚举动会使那些猜忌的嘴闭上。那些猜忌的嘴常说，只有像杰拉多和托玛索之辈才能拥有您的作品。

不过，既然教皇朱理叶斯馈赠珍宝都不能使您恪守为他做墓室雕塑的协议，那么我又能从您那里得到什么呢？您应当知道，不是您——伟大的画家的不义和贪婪，而是上帝的天惠和伟绩决定了教皇的墓室。上帝要朱理叶斯的英名靠在简朴的墓室里流芳千古，绝不是靠您在某个堂皇的纪念碑上所表现出的天才来获得。同时，您对履行义务的不守信用被人看做与小偷的行径类同。

我们的灵魂需要虔诚的宁静情感，而不是造型艺术的生动骚扰。上帝曾把一种思想贯注给现已作古的格里高里，使他宁愿让罗马的那些骄傲的偶像荡然无存，也不愿让这些堂皇的偶像使圣者简朴的形象失去人们的奉献之心。愿上帝也把同样的思想注入我们的教皇保罗的心中。

最后，当您着手设计您的描述天地万物、地狱和天堂的图画时，如果记得我在那充满学识和科学，令人激动并为全世界所知的信里为您勾画出天国的荣光、光轮中的上帝和地狱的恐怖，我敢冒昧地说，不仅大自然，所有各种有助于您的天才形成的神力，都不再因给予您如此超群的能力而遗憾——通过您的艺术，这超群的能力使您获得辉煌的荣耀——而且洞察一切的神明（只要地球上的秩序仍在它的掌管之下），也将永远注视着这样一幅杰作。

1545 年 11 月，威尼斯

您的奴仆阿雷蒂诺

帕里奥蒂

(卡布里尔·帕里奥蒂[Cabriele Pealeotti]
意大利主教,活动于16世纪末)

文艺复兴时期,人文主义思想伴随着宗教改革运动广阔发展。16世纪后期,罗马天主教为了反对宗教改革和整顿教规,在奥地利特兰托举行了一系列会议(1545—1563),史称"特兰托会议"。会上要求各地主教对宗教绘画和圣像加强管理,使之更好地为天主教服务。

波伦纳主教帕里奥蒂为此辑编文集,名为《神圣的与世俗的绘画中的谬误》,宣称艺术的主题必须有益于宗教的道德观和教育;认为追求艺术的完美将导致浮华,学习古典艺术将助长异教思想,而普通居民画私人肖像则使人变得桀骜不驯。《晦涩不明的绘画》即其中的一篇。由于人文主义思潮和古典文化已深入人心,17世纪的艺术出现了新面貌,这说明宗教禁令的作用已经很有限了。

晦涩不明的绘画

通常我们给作家或律师的主要赞扬,不外是他懂得如何清楚地表达自己的观点,即使他的题材高深玄妙,他也知道应该怎样深入浅出地论述,使所有人都明白他所要说明的问题。一般来说,我们可以用同样的言语去赞扬画家,更是因为对于文盲来说,画家的作品和书的用途基本一样。我们对文盲必须直接清楚地说话。由于很多人都不注意这一点,所以在各处,大多在教堂里,人们经常看到一些隐晦不明和意义含混的绘画。绘画应该通过启发作用,达到唤起人们

的虔诚之心和震撼他们的心弦的目的。然而,这些晦涩的绘画却使人思想混乱,无所适从,只顾猜想画中人物是什么意义,根本就顾不上什么虔诚不虔诚。因此,对教堂来说,无论这类绘画原来的意图有多么好,都是白费心机。看了这种画,人们往往把这一题材误解为另一题材,不是受到应有的启发和指点,而是被弄得稀里糊涂,受骗上当。

为了避免这一严重毛病,必须寻找这种错误的根源。我们发现其根源来自三个方面:一是画家或委托人目的不明确,二是知识贫乏,三是能力不足。犯了三个方面的其中之一,就会导致产生晦涩的作品。在这点上,文学可以和美术作类似的比较,所以我们不妨举作家为例来说明。

关于"目的"这一点,居然有人不愿意被人理解,岂不怪哉!但事实就是如此,古代的荷拉克利妥斯[1],因他的晦涩而被人批评。昆提里亚安[2] 告诉我们,从前有个雄辩家,专教他的弟子如何使自己的讲演晦涩难懂,此外什么也不教。他一个劲儿地强调:"要晦涩,要含糊。"但是应该指出,有两种故意的晦涩不明,一种是可嘉的,另一种则是应受指摘的。自从有了希伯来人和埃及人以来,哲学家和其他学者便使用了故弄玄虚的手法。当他们想讨论宗教的神秘事物时,便把这类事物称为"玄义",在希腊语中这个单词表示"隐瞒"的意思。他们认为,上帝深奥的秘密不应泄露给世俗群众(所谓天机不可泄也),应该使用暧昧不明的语言来处理这些玄义。我们的宗教博士们在论述宗教玄义时,也采用了这种做法。人们想,用一块薄布或透明的水晶玻璃挡在圣物前面,圣物便将永远保持其深不可测的神秘感,从而维持它们的威严。通过这种手段,才能有效地使群众保持应有的敬畏。

然而神学家们的这一观点,不适用于画家。画家的责任是,只须按照由宗教博士提出并被教会毫无异议完全接受了的思想题材来作画,无论在内容、表达方式或其他方面都不需要作任何更改。

现在,让我们谈谈第二种(即应受责备的)晦涩不明。有些画家因为不画鸡毛蒜皮的小事,专画崇高的人物事件,打个比方说,只画三重天外的事物,而被看做伟大,受人羡慕,致使画家沾沾自喜。隐晦不明有可能来自这种内心的骄

① 荷拉克利妥斯(Heraclitus,约前 535—前 475),古希腊时期以弗所的哲学家。

② 昆提里亚安(Quintilian,约 35—95),古罗马雄辩家。

傲，这是最愚蠢不过的了。这不单是因为这种骄傲的惟一结果是画家个人虚荣心的膨胀，而且还因为骄傲妨碍了一个人所从事的科学或艺术事业的发展。圣·奥古斯丁说得好："如果人们不明白你说些什么，你根本就没有理由开口发言。"(《基督教义》第四章第十节)因此，那些虚荣的人应该听听人们对他们的"晦涩"的指责："如果你不想被别人理解，那你将如愿以偿。"

有时，一个人想炫耀自己的学识，显示自己十分熟悉世界的不同部分，他便毫无理由地画些动物、植物，画些只在外国才有的机械装置，在地球上的我们的这一部分，无人晓得那是些什么玩意儿，因此使观众步入迷宫。

在另一些场合下，有些人想简明扼要，只用几句话和很短的篇幅去包罗过多的内容，这也是产生晦涩不明的原因之一。故此，人们有这样的说法："我为简短而努力，我却令人费解。"[①] 为了避免这些毛病，一个高明的画家应该在各方面做出努力，首先要对大众有用，运用便于达到这一目的的表达方式，尽可能地抓住必要的细节，避免使用任何可能引起误解的事物和模棱两可的人物。

晦涩不明还可以是无知的产物。在这里，正如以前讲过好几次的，我们不打算讨论美术技巧的问题，也不讨论设计的法则，我们讨论的只是作品的题材，假定画家们已经懂得了必要的技法。如果一个画家没有掌握临摹的艺术，他的作品就会是最晦涩不明的，毫无疑问人们根本不明白他画的是什么。比如前面提到过的那个画家，他不得不在画上加上："这是一头狮子，这是一只狗，这是一座塔，这是一口泉。"[②] 然而我们只谈谈那些不明白所画题材的画家，他们懂得绘画的技法，但不了解自己想表现的题材，其结果是些令人摸不着头脑的作品。苏格拉底说过："一个人想描述他很在行的事物时，他很容易就做得到；相反，一个人讲起他不了解的事物时，他就会讲得没有逻辑、不全面，越讲越糊涂。"所以在绘画中，了解自己绘画题材的画家，知道所画神圣姿势的目的或所画人物的意义，就会比一个只知其一的画家干得更好，他会通过富于表现力的细节，清楚地画好他想要表现的题材。同样，在试图解决科学中某个难题时，那些善于找出事物的不同特性，并加以研究的人，必然会完美地解决问题，他们分析研究得出的事物特性，足以使有疑问的聪明人信服。世上

① 埃列恩语。埃列恩(Aelian，约活动于2世纪)，古罗马作家。

② 西赛罗的《演说家》。西赛罗(Cicero，前106—前43)，古罗马政治家、雄辩家、哲学家。

有很多宗教故事和玄义，如果画家聪明地按一定次序分开它们，用几块画板或几处空白分别描绘这些宗教故事和玄义，尽量不堆积人物众多的场面和累赘的事件（这类人物事件只会使人视线模糊，思想混乱），他肯定会画出令每个人都满意的佳作，从而显示出画家的判断能力和技巧水平。为了达到这个目的，如果画家所画的不是家喻户晓的人物事件的话，画家有必要在方便的地方加上神圣姿势的名称或圣人的名字（正像我们发现的，古人按圣·保林[1] 所说的去做："在入口处的正中，刻上所描绘的殉难者的圣名。"）或标出有关该宗教故事作家的说明，甚至引用同一作家书中与该动作有关的某些短而意味深长的警句，以帮助观众理解该神圣姿势。

最后，晦涩不明还可能来自能力不足。有时，一个人想描绘的事物，超过了他的天性所允许的范围，超过了他的能力范围，这些事物对他来说过于深奥了，他没有能力向人们说明诸如神圣们的行为、天意的秘密和宿命的玄义等事物。纠正这个先天不足的缺点的可靠方法，就是尽量避免采用这些题材，不管你内心多么忠实地相信它们。圣·奥古斯丁告诫我们："世界上存在着一些不可理解的事物，无论人们如何用有说服力的手段去揭示它们，也无济于事。我们不应该在公众面前讨论这类事物，除非万不得已。"例如，有时我们需要描绘这样一些事物，由于事物之间的相似雷同，我们无法一清二楚地画出它们的区别，像各种植物、鸟、鱼和动物等。

绘画作品所占据的空间受到限制，也会导致或增加晦涩不明。一方面，一块既定的空间，不应该堆积过多应该表现的事物，而应把它们浓缩在一起；另一方面，空间的限制压抑了绘画，按照作品本身的特点，它应该给予大一点儿的空间。有点儿像一个画了一匹奔马的画家，他在很小的空白处画了马的嘴上沾着一小块吃剩的饲料，当委托人抱怨画家不该画那点儿吃剩的饲料时，画家反驳道：在这么小的地方，有必要在马的嘴边加上那点儿饲料，免得它跑出画面。

当然，我们并不否认，一个卓越的画家能够在一小块空白处，成功地表现他想要画的任何东西。有这样一个传说：曾有人画过一张亚历山大的打猎图，他骑在马上，射中了一头野兽，虽然画幅比指甲大不了多少，但是画中亚历山大的

---

① 圣·保林（St. Paulin，？—644），意大利传教士。

脸令人恐惧,他座下的马不肯停下来,似乎在艺术力量的驱使下向前跑动。普林尼举了很多其他令人难以置信的例子,我们举出这个例子,只是想作为一个值得注意的例外,因为这样的作品,不是人人都可以画出来的,相称的空间能使作品的效果更好。

丢 勒

(阿尔布列特·丢勒[Albrecht Durer]
文艺复兴时期德国油画家、版画家和理论家,1471—1528)

丢勒是达·芬奇式的多方面的天才,他对马丁·路德的倾慕显示了坚定的人文主义思想。他的油画《四圣图》、版画《启示录的四骑士》等都是传世的杰作。丢勒又是富于科学精神的理论家,对透视法、人体比例和建筑工程等均有专门研究。他曾游历尼德兰、瑞士并两次赴意大利,见闻广阔,博采众长,使他的艺术创作和理论思考更为丰富。

《给青年画家的食粮》大约写于1513年。丢勒接近晚年时,又写了关于人体比例的书(约在1523年),此处选译一节。他在第二次赴意大利时(1505—1507),给他的好友、纽伦堡的人文主义者派克海默写了许多信,此处选译四节。他写给斯柏拉汀的信是很著名的,其中记载了丢勒希望结识马丁·路德的热切心情。

给青年画家的食粮

据我所知,目前在德国有很多这样的画家,虽然在艺术上还很不成熟,却要创作大量作品,因而他们急需得到行家的指点。由于人们对绘画的需求量那么大,这些画家的当务之急就是要提高他们的艺术水平。对专业一窍不通的人,工作起来肯定要比内行的人多费力气,所以,应该让画家掌握必要的知识。我很乐意把我的知识写下,传授给那些创作时感到力不从心而又愿意学习的人;对于那些自以为什么都懂、自封为一流画家、目空一切的人,我是不屑一顾的。

那些能用自己的手表现思想的画家,是真正的艺术家,我谦卑地恳求得到他们的指正,并于此致谢。欢迎所有的人听一听我所说的,看一看我所做的,希望我的文章对人们有所助益,而不致成为艺术的绊脚石,更不要导致读者忽视更为美好的事物。

绘画艺术是为眼睛而设的艺术,视觉是人类最高级的知觉。在我国有些人从来没有见过或听说过这类问题,所以感到好奇。凡是能够发现这一点的人,可以依自己所需进行选择并且照他的喜爱寻求进步。所以,只有真理是长存的。人们相信亲眼所见较之听人讲说的事更为可靠;而对于既看到又听到的事,我们的了解就更透彻,也更有把握。因此,我将继续边写边画,以便得到更好的理解。

每一种形状反映在视觉中,正如反映在镜中。出于天性,我们常感觉一种形状或一个人,较之另一形状或另一个人更使人愉快,尽管事物本身未必是更好或更坏。我们爱看美的东西,因为它予人以快乐。技艺高明的画家对美做出的评价,比一般人的评价更令人信服。准确的比例是我们画出美的人体的保证,不仅在绘画中,在其他艺术形式中同样如此。如果我的话能有益于绘画艺术,就不算徒劳了。绘画艺术为教会服务,通过绘画把耶稣受难和其他许多富有教义的事例形象地表现出来。绘画还可以保存已故人物的容貌;借助绘画中的示意图,使人们理解了测量大地、水和星辰的方法;人类还将通过绘画了解更多的事物。要使绘画真实、动人、充满艺术魅力,实属难事,要经过长时间的努力,使自己具有运用自如的手才行。而没有天赋的人,最好不要强求,因为灵感是由上苍所赐。

除非本身是好的画家,不可能对绘画艺术做出正确判断。对于一般人,绘画艺术犹如一种奇怪的语言。对于有天分的青年人,绘画是一种高尚的活动,不一定受委托才作画。

许多世纪以前,贤明的君主们对伟大的绘画艺术给予了很高的荣誉,使杰出的艺术家们获得了荣华富贵,认为艺术家的创作近乎神的创造力。一个优秀的画家,内心充满各种形象,假如他能长生不死,则胸中的"意象"也会取之不竭。这正如柏拉图所说:新的东西源源不断地由心中涌出,化为他手下的作品。

数千年前,曾有过不少著名的画家,如菲狄亚斯、伯拉克西特列斯、阿佩莱

斯、波利克列托斯[1]、帕拉西乌斯[2]、留西波斯[3]、普罗托热涅斯[4] 等,其中的一些人曾著书立说,清楚地记述了他们的艺术,但这些珍贵的著作如今已失传,可能毁于战争、民族迁移、法律和宗教信仰的改变之中,这是万分遗憾的损失。人们常常认为,高贵的艺术作品被反对艺术的野蛮人毁了,那些野蛮人把用线条勾出人物视为不祥的巫术。他们的行为使上帝恼怒,因为这些为上帝而作的艺术品不知耗费了多少时间、财力和劳动心血,而那些野蛮人居然以这类破坏行为向上帝献祭。我常常因上述大师们的艺术著作被毁而伤心,相反,敌视艺术的人们以为那是无足轻重的。

其后的年代里,未曾听说有人写下任何值得一读的论著,足以使我提高自己的艺术。虽然也有一些著述存在,但作者对于自己的艺术却秘而不宣;另外一些则根本不知所云。总之,大多是夸夸其谈,大言不惭(这是他们的长处)的东西,略有见识的人一眼就能看破。凭上帝的帮助,我将写下我所知道的一切,这可能遭到很多人的鄙弃,但我并不介意。我很清楚,指责一件事比做好一件事要容易得多。我将尽可能平易清晰地表达我的意思,使那些视艺术重于金银的聪慧的学生获得助益。我再次吁请对于艺术的任何方面富有知识的人,真诚、明确地写下自己的体会,而不以为苦;为了上帝和你们自己的荣耀,不要把求知者领入歧途。

如果我能升起火焰,你们以更高的技能继续添火,那将使知识的光辉照亮整个世界。请注意:人们看到优美的人体比其他事物更觉愉快,因此,我首先讲人体的正确比例,然后,当上帝假我以时日,我将谈到其他方面的问题。我确信,妒忌者不会把恶言毒语留给自己,但是,无论什么都阻止不了我,即使伟人也不得不忍受诽谤。我们知道,人类各种不同的形体都是由四种基本气质派生出来的,当我们画人体时,如果可以自行抉择,我们应该依据任务的要求,画得尽可能地美。要具有一定的艺术技巧,才能画出各种各样的人物。丑陋将继续纠缠于我们的创作中,稍有疏忽它就冒出来。创作一个完美无缺的人体,不能

---

① 波利克列托斯(Polycleitus,约活动于前450—前420),古希腊雕塑家。

② 帕拉西乌斯(Parrhasius,约活动于前400),古希腊画家。

③ 留西波斯(Lysippus,约活动于公元前4世纪后期),古希腊雕塑家。

④ 普罗托热涅斯(Protohenes,约活动于公元前3世纪),古希腊画家。

只用一个模特儿，因为世间的人都不是十全十美的，他肯定还可以更美一些。同样，也没有人能就何谓最美的人体做出最终的定论，只有上帝才知道。如何判断美与不美，需要慎重考虑，人们应该根据具体环境考虑每一事物，有些我们认为美的，在别的场合下很可能并不美。就美而言，“好”与“更好”是不易区别的；完全有可能出现这种情况：画出的两个互不相似的人体，一个胖些，另一个瘦些，但我们几乎无法判定两者中哪一个更美。虽然美存在于很多事物中，我却说不清到底美是什么。当我们想在作品中表现美的时候，会感到十分困难，需要我们从各个方面把它集中起来；尤其在画人体时，要从正面、背面以及四肢的一切方面去看。甚至从两三百人中，人们也挑不出两三处值得用于创作的美点。因此，如果你想画出一个美好的人体，就需要采取某一人的头部，其他人的臂、腿、手、脚等等。从众多的美的事物中把美的各部分集中起来，犹如蜂蜜采自无数的花朵。在过火与不足之间存在着一个恰如其分的问题。应该在所有创作中，努力寻求这个恰如其分。在此，我把称之为“美”的标准称之为“恰如其分”；普天之下认为是恰当的，我们也认为是恰当的；普天之下视之为美的，我们也视之为美的，并努力创作出同样美的东西。

请注意：我并不十分坚持我所确定的人体比例，虽然我觉得它们并不很差，我并不认为只能是这样而不能有别的选择。但借助这种恰当的分寸，你可能找到更好的方法，人人都应力求改进和提高，然而，在你确实得到更好的指点以前，暂且把我说的作为好的意见接受下来。如果一个人的理解力较之别人更强，选用的模特儿也比别人的美，那么他将比其他人更接近真理。很多人只顾照自己的趣味创作，由此产生许多错误，因此，应注意勿使个人感受蒙蔽了你的判断力。母亲总是疼爱自己的孩子，不少画家笔下的人物都有些像画家本人。世上有着各种各样的美和美的成分，在作品中去掉不美的成分越多，作品中保留的美也就越多。

不要过分自信，众人之所见胜于一人之所见。虽然有可能一人的领悟超过百人，且这种情形毕竟是罕见的。有用是美的一个重要部分；因而人体上无用的东西，无论是什么，都是不美的。要摒除累赘的毛病。一个事物与另一事物之间的谐调就是美，所以瘸腿是难看的。但是，差异中也存在着伟大的和谐。今后必将有很多讨论绘画问题和技巧的书，出现卓越的人，他们在著书教学方

面将做得更加出色。我自知我的艺术是平庸的,因为我了解自己的短处,请诸君依据你们的力量,为纠正我的缺点而努力吧! 上帝啊,假如能够的话,让我享受一下饱览未来大师作品和艺术的眼福吧!(这样的大师尚未降临人间)那样我便可以提高我的艺术水平。我常常梦见伟大的艺术作品和美丽的事物,可是当我醒来后,梦中的一切立即消逝得无影无踪,我的记忆也没有留下这些梦景的痕迹。不要因为学习而感到害羞,正确的忠告有助于我们的创作。应该征求真正懂得艺术的人的忠告,他们能够亲身证实他们的本领。当你完成了一幅自己十分满意的作品之后,把它拿给不乱作批评的人,请他们提意见。尽管他们未必理解作品中好的地方,但他们通常能指出作品中最突出的毛病。如果你觉得他们的意见诚实可靠,即可改进提高自己。

有关这些方面本应写得更为详细,因篇幅有限,只好到此为止。下面谈谈怎样画男女人体。

关于人体比例

[丢勒在他的四卷本著作《人体比例》第三卷的"审美附录"里,阐述了他对艺术本性和目的的独到见解。下面摘录的部分是根据丢勒手稿(现藏大英博物馆)整理的,与丢勒去世后出版的版本(1528 年)稍有不同。就文字本身来看,可能写于 1523 年至 1528 年之间。]

对于一个从未受过正规训练的人,按照这本书去画人体,首先感到困难。他先要找一个愿意给他画的人作模特儿,尽可能互相熟悉,并且符合他所要求的人体比例;然后根据他的理解,尽其所能画出人体的轮廓。这种做法很有好处。如果一个人能准确地写生,画出的作品与生活中的模特儿很接近,尤其当画出的形象是美的,他的作品自然会被承认是艺术品而受到人们的赞扬。

但更进一步则取决于个人的选择能力,看他是否或在何种程度上能把上述的"诸种意见"运用到作画实践中去。有的人可能学到了艺术制作的真正知识;有的人可能毫无方法,率意而为,制作出来的都是些废品,成了有识之士嘲笑的

对象。好作品是向上帝奉献的最高敬意,有益于众人,给人们愉快的享受。艺术工作中的粗制滥造是一种应受到谴责的错误,无论是小作品还是大作品,同样令人生厌。因此,每个人都要慎重对待自己将要公之于众的作品。一个有头脑的人,绝不从自然中略去任何精华,更不会画出令大自然不堪忍受的东西。虽然有些人会做一些很难为人觉察的细小变动,但其实这是不必要的;至于对自然进行大量的改动,就更不应该了,最好的方法是恰如其分。如果我在书中的提法过于偏激,那是为了唤起人们不要忽略细节。想要获得成就的人,千万不要学习我的粗糙作风,请他们尽量把自己的作品画得优雅悦目,给人以艺术的美,而不是让人感到粗野。用拙劣手法画出来的东西,只会使人不舒服。

毫无疑问,富于技巧的大师能够观察出人物的种种特性,如果时间允许,他会在作品中描绘出这些不同的特性,但往往(因时间所限)略去不画。这类的意念常常来到艺术家心中,他们的头脑里装满了形形色色的人物形象,只要可能,他们会画出这些形象。因此,如果一个充分发挥艺术才华的人能活上几百年,他将(通过上帝给他的力量)每天创作出大量新的人物及其他动物的形象,创作出人们从未见过甚至从未想过的新形象。上帝正是以这样或那样的方式,赋予艺术家们以巨大的力量……

要想在艺术中显示自己的人,应适应作品的需要,发挥自己的特长。必须注意,有经验的艺术家随手做出简略的小品,足能显示出他的艺术力量,他的小品比别人画的大幅作品更有情趣。只有真正的艺术家才会理解我这一怪论的真实含义。就是说,一个人随手在纸片上用铅笔画出的东西,或在一块小木头上刻出的东西,可能比另一个人花了一年的辛勤劳动炮制出来的大作品更有艺术的魅力,这便是天才与庸人的区别。如果上帝决心使某个人懂得怎样做好某件事,那么,在他的同时或在他之前之后很久,都找不出第二个同样能干的人。可以举出处于盛期的古罗马人作为例子,我们现在的作品极少能比得上他们那时创造出来的艺术,即使从残破的遗物上也足以看到这一点。

若问如何才能画出美的人体,有的人会答道:人们的判断就是根据。有人会反对这种回答,对此我也不敢苟同。对于尚未真正认识的事物,谁能向我们做出肯定的回答呢?我相信,即使对最低等的动物,世人尚未能找到美的极限,更何况对于上帝特意创造出来的人,他乃是万物之灵。我承认,有的人能够构

思并且画出比其他作品更美的人物,能清晰地解释自然现象,能使人们信服他的理论,但这个人也还远远未达到美的极限,还不可能创造出最最美丽的形象,惟有上帝才知道美的极限,或许还有那个因上帝的恩惠而略有所知的人。只有上帝的真理才能解释什么是最美的人体造型和最恰当的人体比例。

人们已耗去不少精力探讨最佳的人体比例,运用不同方法得出不同意见,尽管比之寻求美的答案似乎容易一些,但是,处在随时都可能犯错误的情况下,我还是不知道怎样才能最后确定什么比例能达到绝对的美;不过能够给别人提供一些帮助,毕竟使我感到高兴,我们的目的只是使我们的作品不致犯有明显的畸形错误——除非为了特殊目的故意要画出畸形的人体。

在我看来,没有人能指出人体的最佳比例,因为我们的知觉是不真实的,无知和愚昧的统治持续了那么久,我们的摸索往往以失败告终。尽管如此,如果一个人可以用几何学证明他的理论,向人们说明其中的真理,所有的人都应该相信他,承认这样的人为艺术大师,热心地听取他的理论,渴望看到他的作品。

总之,难道由于无法达到完美无瑕,我们就可以停止学习吗?我们绝不能接受这种不智的想法。人们面前摆着善与恶,好人自然要选择善。这样,我们又回到了如何才能画出“更好看”的人体的问题。第一步,把整个人物及各个肢体安排得高雅好看;然后,注意细部,正确画好人体各个部分,处理好画中的主次关系。而为了更接近正确的目的,不妨抽去一点儿美的成分。如上所述,既然一个人是由很多部分组成的,每一部分又有其各自特别的性质,因而作画时就应该照顾到各个部分,不要因细部的疏忽而破坏了整体,最大限度地保留各部分的真实自然的本性,才能做到少犯错误……

还应注意:要根据不同种类的人画出不同的人体。比如,你会发现两个不同种族的人,白人和黑人,要观察这两个人种之间的差异。黑人的面孔长得美的较少,他们的鼻子扁平,嘴唇宽厚,胫骨、膝盖、手和脚的骨节突出,不如白种人那么好看。话虽如此,我仍见过一些全身比例十分谐调的黑人,他们的身材极好,几乎没有比他们更美的人体了,很难想像他们的手臂和身体各部分何以会长得那么出色。因此,在同一种族中我们可以发现不同类型的人,按照不同的气质进行选择,画出各种人体形象。画一个健壮的人应该画出身体的硬度,有如雄狮般的强壮。画虚弱的人,应该使其显得单薄,不能像强壮人那样粗犷。

给性格温柔的人加上魁梧的身材，或赋予弱不禁风的人以硬汉子的特性，都是不合情理的；至于瘦与胖的区别，则可视具体情况而定。各种不同程度的“柔弱”或“刚健”，都要与所画人物的性格谐调。所有这些方面，自然的生命都向我们揭示了真理。要尊重自然，不可仅凭想像背离自然；切不要妄想你可以发明出任何超越自然的东西，这样做必将走入歧途。毫无疑问，“技艺”之果生长在自然的沃野中，善于寻求的人方能采到它。一旦得到它，你就可能不犯或少犯错误。此外，还可以运用几何学的方法表达你的认识；至于那些无法表达的东西，只好留待其他的人做出更好的判断。关于处理人体比例的问题，过去的实践经验可能有很大用处。与生活的形式越是接近，越会显得美好，这是真理。上帝创造万物所赋予的力量，较之我们所做的或想要做的强得多。由此可知，除非一个人在生活中摹写了足够的原型，充实了自己的头脑（这时头脑里已不再是个人的幻想，而是通过学习研究后获得的“技艺”），否则他无法根据自己的想像创作出美丽的人体。只有经过辛勤播种、耕耘，才能获得丰硕的果实。艺术家在作品中宣示了集结在心底的秘密财富；所谓新生之物，也就是以某种物形所显现的艺术家的内心创造。

现在，可以谈一下训练有素的艺术家不一定从生活中摹写特定人体的问题。只要他充分运用长期积累的丰富经验，也能创作出悦目的形象。对此有所理解的人并不多。有些人虽然下了很多功夫，但画出来的作品却不被人们喜欢。而一个正确理解所学的理论，并做过大量练习的人，不需要模特儿也可以画出好的作品。当然，如果他从生活中学习，结果会更加成功。一个未经任何训练的人，不可能做到这一点，因为这并非侥幸可能做到的事。偶尔有这种情况（虽然罕见）：一个十分勤奋的人，依靠长期的实践经验而不是靠理解力，也能不用模特儿作画（虽然运用模特儿还可获得更好的成果），他可能较之另一个因缺乏理解力而只好对着很多模特儿拼命临摹的人画得好一些。

必须在艺术作品中防止畸形和粗糙。也应避免无用之物，切勿以为塞进的东西多就会好看。瞎子、缺胳膊短腿的人，固然因残缺而难看；另一方面，同样要避免累赘，一个有着三只眼、三只手、三条腿的人也是难看的。越是能够远离残缺不全或累赘无用，画出来的形象就越觉健康有益、完美无瑕、匀称和谐，这三者是所有人都喜爱的，你的作品也会因此而更有价值，因为其中包含着美。

然而,美是那样深深地隐藏在人的内部,我们对它的判断又是如此地没有把握。我们可能发现两个长得很英俊的人,其间毫无相似之处,无论比例或特征都不相同,我们说不清两者中哪一个更美,我们的认识有如盲者。而如果定要做出评价,即使勉强做出评价,也是极不确切的,虽然我们最终也可能指出两者之中的更好的一个,却还是说不清其所以然。

下面讲一讲有才能的艺术家不可使自己陷入单一的方法和风格,而应该练习不同的风格手法和不同的艺术样式,从中求得理解,由此,他可以依照不同的要求画出任何种类的作品。这样的画家知道如何画出愤怒的、和蔼的以及各种表情的形象,每个形象本身都是成功的。如果你依照上述的要求进行严格训练,当有人要你画出面貌可憎的阴险人物,或是妩媚可爱、犹如维纳斯一般的人物,你都可以驾轻就熟,选取恰当的方法画得生动具体。因此,所有种类的人造艺术都可以说是一种尺度,以不同的方式表现了火、水、气、土四大自然元素;所以,艺术的力量可以主宰一切作品。

真正的艺术家马上可以觉察得出哪一件作品是杰作;好的作品会在他的头脑中唤起一种伟大的爱,他马上能理解这种爱;依靠他的知识能分辨出作者是否掌握了正确的方法,看出作者是否经过严格训练。知识是可信的,而个人看法则常常是不可靠的。因此,不要过分相信自己,以免固步自封。从事绘画的人,应该多看优秀的人物画,特别是出自名家之手的杰作,可以从中理解大师们的意念。但是,你也要注意别人的错误,想一想如何改正这些错误。此外,不要凭一己爱好,只是追随某位大师单一的风格;人们往往倾向于画自己感兴趣的事物,画类似自己的人。你应该研究和比较各种风格手法,学习临摹其中最好的;人们难免犯错误,人们的看法或多或少存在着偏见,因此,无论一件作品画得多么出色,我们仍可以做到精益求精。无论你找到了一个多么漂亮的人,别人必定还会找到比他更好看的。

向别人学习,还是自己在自然中摸索,这可以由个人选择,但要警惕,切勿向那些夸夸其谈而画艺低劣的人学习。我见过不少这样的人。相信了他们,必将误人歧途,因为他们的作品是经不起检验的。谈论一件事与身体力行是有很大区别的。虽然这等于说,对于缺乏知识的人所提出的忠告可以拒而不听。有这样一种可能:一个农夫可以指出你的作品中的毛病,但他无法让你改正它,无

法教会你如何使你的作品画得更完美。

从未学习过艺术、又渴望从这本书中学到东西的人，应该认真阅读、理解、消化他所读的内容，花点儿时间做些练习，直到他能自己作画，才继续学下去。因为理解与练习要同时增进，那样你的手才会听从你的理解力的指挥。通过这种方式，随着时间的推移，你会逐渐了解掌握这门艺术，做到训练有素。理解与练习两者是连在一起的，缺一不可。普通的人，通过与坏的事物的比较，可以看清什么是好的事物。在判断一幅作品的好坏方面，没有人比内行的艺术家更有发言权了，艺术家的作品是他本人艺术水平的最好证明。

可能有人会说：常常要在短时间内完成二三十个不同的人体形象，谁还会费大量时间和精力，用枯燥的方法去测量每一个人体呢？我的回答是：我并不认为任何时候都要用测量的方法画每一样东西。如果你对测量理论很精通，在练习的同时已理解了一切，能够运用自如地画好任何东西，那么，并不需要度量每一样东西，因为你所掌握的技巧，足以使你能够用眼睛观测对象，你那经过训练的手也很听从指挥。这时，艺术的力量剔除了作品中的瑕疵，使你远离谬误；由于你懂得艺术，依靠你的知识获得了信心，你已掌握了创作的主动权，不允许一笔多余的笔触出现在你的作品上。纯熟的技法使你不再长久地考虑头脑里是否充满了法则，作品自然会变得很有艺术性，优美、有魅力、笔法流畅，你也会因此而受到好评，因为你的作品充满了真实。但是，如果你没有牢固的基础，就不可能画得正确和美；尽管为了使自己用笔自如，你做了大量练习，但你按照错误的方法练习，你的用功不过是徒劳而已。没有技巧就无所谓用笔自如，缺少练习也就没有什么技艺。如上所述，两者须同时兼备。应该学会灵活地测量对象，掌握了它便可做出美妙动人的作品。不可使用界尺和圆规画人体的轮廓线，但需要按照一定的步骤，先定点，后划线。缺乏准确的比例，任何人也画不出好的作品。

也有可能出现这一类的情况：有人运用上述的人体测量去画巨大的作品，因技术不足而出了问题，然后归罪于我的教导，认为我的比例只适用于画小幅作品，不能运用到大作品上。但是，事实并非如此，在小作品上正确的比例不会在大的作品上变成错误的，在小作品上是坏的，到了大的作品上也不会变成好的；人们的判断不能照这样进行分割。一个圆圈，无论是大还是小，总是圆的；正方形也是如此，无论大小，都是四边相等。不管规模的大小，每一比例本身是

保持不变的，正如音乐中一个音符在高的音程中是高音，在低的音程中是低音，但两者都是同一个音符。

致友人派克海默的信

亲爱的先生，首先请接受我诚意的效劳。如果您一切如意，我会感到由衷的欣慰，如同自己一切都好那么高兴。前段时间曾写信给您，希望您已收阅。我母亲给我来信，批评我不该没给您去信；还告诉我，您因为没收到我的信而感到不安；母亲责成我向您请罪，她对此事十分介意，她一向如此认真。

我找不出什么解释的借口，只能说除了您没在家之外，是我的懒惰之过。但听说您已回府(或正在回府途中)，我便马上写信给您了。我还特别恳请卡斯台尔向您转达我的问候。在此，我谦卑地敬乞您的宽恕。在这个世界上，我只有您这一位朋友了，我不相信您真的生我的气，我把您看得像我父亲那么重要。

但愿您能在威尼斯！每天都有越来越多的意大利人找我，他们中有那么多好人——聪慧的学者、优秀的音乐家、内行的收藏家和具有高尚情操的人——可谓温馨在我心；他们向我表示了敬意和友谊。但另一方面，来访者中也不乏极为虚伪、巧言令色、贼一般的无赖。我简直难以相信世界上竟有这种人。如果人们不了解他们，说不定会以为他们是世上最好的人。就我这方面，每当这些无赖和我交谈时，我就禁不住要取笑他们。他们明知自己的无赖行径已被人们识破，可他们根本就不在乎。

许多意大利朋友警告我，别和他们的画家们一块吃喝。这些画家中有不少是我的敌人。他们在教堂或别的地方抄袭我的作品，然后便肆意辱骂攻击我，指责我的作品不符合古希腊的规范，绝非佳作等等。尽管如此，桑比宁[①] 曾在很多贵族面前赞扬我。他想要一些我的作品，便亲自来找我，愿出大价钱请我作画。大家都说他是位“神也畏惧三分”的人，所以我完全听从他的支配。十一年前

---

① 即乔凡尼·贝里尼(Giovanni Bellini，约 1430—1516)，意大利画家，文艺复兴时期威尼斯画派的奠基人。

那些曾使我那么兴高采烈的艺术品,如今对我已不再有什么吸引力了。假如我不曾看过,现在我就会相信它们出自别的画家之手。您应该明白,国外比雅各伯·巴尔巴列[1] 高明的画家有的是。可是,安东·柯尔伯发誓说,世上不会有比雅各伯更好的画家了。其他人则讥笑道:“如果他是好画家,就不会离开此地了。”

直到今日,我才动手起草我的画(即《玫瑰花冠的圣母》),原因是手上长癣无法工作,幸好现已痊愈。

请饶恕我的罪,勿轻易卷进感情的旋涡;像我这样文雅一点儿;我不知道为什么,您总是不肯向我学,我的朋友!我还想知道,您的情妇,比如那位站在水边的,或是那个您“画出一朵玫瑰”,或是“灰姑娘”,或是那个“奔跑的狗”,她们之中是否有人死了,那么,您就能另找新人取而代之了。

顺此问候斯蒂芬·邦加特勒、汉斯·哈尔斯朵夫和弗尔卡玛大人。

1506年2月7日,于威尼斯

……实话告诉您,此地画家对我很不友好。他们三次把我召去见地方行政官,我不得不付给他们四个弗罗林。您应该明白,假如我未曾接受那幅德国画(即《玫瑰花冠的圣母》)的任务,一定会赚到不少钱了。那幅画还需要大量的工作,我不可能在降灵节之前完全画好。但是,他们只肯为它付给我八十八丢卡。正如您所知,这点儿钱仅够维持我的最低生活水平。我已买了些东西,并寄走了一些钱,现已所剩无几。请勿误解,我不会在上帝让我有能力报答你之前离开此地。在赚到一百个弗罗林之前,我会一直待在这里。如果我不是因为画那幅画,本不难挣到这笔钱,因为除了画家以外,所有的人都希望我好。

请知照我母亲,把我弟弟的情况告诉沃尔及莫;在我回家之前,请沃尔及莫给汉斯一份工作或找点儿事做。本来我很想带汉斯一起来威尼斯,这样对我俩都会有好处,汉斯可以学习意大利语。但我母亲老是担心天会塌下来压伤汉斯的脑袋,或发生诸如此类的事,我只好一个人到威尼斯来了。请尽您的能力让汉斯明白:要刻苦诚实,直到我回家,不要给母亲添麻烦。我不可能把一切都安

---

① 雅各伯·巴尔巴列(Jacopo de' Barbari,约1440—1516),德国后裔的荷兰画家和版画家。

排好，但我将尽力而为。我肯定不会饿死的，但要维持这么多人的生活，实在是太难了，因为没有人愿意白白把钱扔掉。

1506 年 4 月 2 日，于威尼斯

……如若您需要了解，我的画(《玫瑰花冠的圣母》)将向您说，它愿意付一丢卡请您看看它。这幅画效果很好，色彩富丽堂皇。我赢得了好评，但几乎没有得到好处。用画它的时间去画别的画，我会轻而易举地赚到两百丢卡。为了回家，我拒绝了很多订件。我已经让那些曾说我只擅长版画，在油画方面不懂如何处理色彩的人闭上了嘴。如今每个人都承认，他们没见过比这更好的色彩了。

1506 年 9 月 8 日，于威尼斯

……至于您问我何时回家，现在将我的计划告诉您，以便使纽伦堡上议院的大人们好好安排一下。我将在十天后结束这里的工作，然后乘车去波利亚一趟，请教艺术透视的奥秘，那里有人愿意赐教。我将在那儿住八至十天，而后返回威尼斯。最后，我将和下一批使者一道回家。噢，我多么渴望能再到这里来啊！在这儿我是个有身份的人，在家我不过是个食客。

1506 年 10 月 13 日，于威尼斯

致友人乔治·斯柏拉汀[①] 的信

最仁慈和尊敬的大人：

我已经在上一封短信中，向您表示了我的谢意，当时我只读了您的短简。

---

① 乔治·斯柏拉汀(Georhe Spalatin，1484—1545)，德国新教改革家。1520 年任普鲁士选帝侯弗列德里克三世的私人秘书和牧师。

直到后来把包那本小册子的袋子翻转过来，我才看到了您的真正的信，得知给我寄路德小册子的，正是我最尊敬的殿下本人[①]，我不胜感激。在此，恳请您向尊敬的选帝侯殿下转达我最谦卑的敬意和谢忱；为了基督教的真理，敬乞他老人家置马丁·路德[②] 于他的保护之下。对我们来说，这比世上所有财富和权势都重要，因为随着时间的流逝，一切都会消失，惟有真理是永恒的。

上帝保佑我，我若有幸能与马丁·路德博士相见，我打算仔细画下他的肖像，然后制成铜版。我要为一位把我从巨大的忧伤中解脱出来的基督徒作一个永久的纪念品。另外，我恳求您用我的钱为我买下马丁·路德博士写的所有最新的德文资料。先致谢忱。

必须转告您的是，您所要的斯宾格诺写的《为路德辩护》现已全部售完。奥斯堡正在重印此书，一俟印好，马上给您寄去。您应该知道，虽然该书是在这里发行的，但是，它却被教士们斥为异端邪说，面临着被焚的危险。该书的出版人也受到匿名信的人身攻击和诽谤。据悉，在安格斯塔，爱克博士[③] 想当众烧毁这本书，就像以前对待鲁基林博士[④] 的书那样。

与此同时，我给最仁慈的红衣主教大人[⑤] 送去三张尊敬的梅兹大人的肖像版画，这是按照他的要求制作的。我曾把该画的铜版和两百张印好的版画作为礼物，敬献给选帝侯阁下；作为回礼，他赐给我两百个弗罗林金币和一件外套。我高兴万分，不胜感激地收了下来，特别是当时我急等钱用。

已故的马克西米里安一世（对我来说，他过早地去世了）一向喜欢我为他作画，鉴于我为他效劳时所付出的心血．曾经说定在我有生之年，从城市纳税中付给我一年一百个弗罗林。皇帝阁下在世时，我如期得到了这笔钱，可现在议会不再给我这笔钱了。在我年老时，竟被剥夺了享受养老金的权利，我为皇帝阁下做出的一切都已成为过去。随着视力的衰退，手脚也欠灵活了，我的境况实在欠佳，不禁忧心忡忡。好心的和令人信赖的先生，我不想对您隐瞒此事。

---

① 指普鲁士选帝侯弗列德里克三世（Frederick Ⅲ，1463—1525）。

② 马丁·路德（Martin Luther，1483—1546），德国宗教改革的领袖。

③ 爱克博士（Dr. Johannes Eck，1485—1543），德国的罗马天主教神学家，反对路德的著名人物。

④ 鲁基林（Johann Reuchlin，1455—1522），德国人文主义者、律师、研究古希腊的专家。这里指的是《检眼镜》一书于 1519 年在科隆被焚一事。

⑤ 指布兰登堡的阿尔布列奇红衣主教。

倘若尊敬的红衣主教大人忘了欠我的牡鹿角，在此恳请阁下提醒他老人家，我想用一对好鹿角做两个烛台。

我还给您寄去用金刻的版模印制的两张小十字架版画，一张是给阁下的。顺此问候贺斯克菲尔德和阿尔布列奇·沃德勒大人，并乞求阁下代向尊敬的选帝侯阁下请安。

于纽伦堡　您忠实的仆人阿尔布列特·丢勒

论包斯

(H.包斯[H.Bosch] 佛兰德斯画家,活动于1488—1516)

包斯出生于黑托根布斯的一个画家家庭。他的一生主要在家乡工作,但他的作品在当时便传到外地,为西班牙国王菲利浦二世所收藏,理论家瓦萨里·芒德尔曾提到他的作品。

包斯的作品中充满了幻想和奇异的形象,并含有嘲讽的意味,例如著名的《愚人之船》、《贪欲之园》(又名《人间的欢娱之园》)等。故20世纪以来深为现代艺术家,尤其是超现实主义者所看重。

下面两篇评论的作者格瓦拉(F.Guevara)和西贡札(J.Siguenza),都是16世纪西班牙的收藏家与评论家。

现代学者认为,这两篇文章都很重要,但是含有偏见。作者似乎为了抬高包斯的身价,把一些本来是包斯的作品说成是"伪作",同时极力否认包斯作品中的幻想、讽刺因素——惟恐有损画家的声誉。

论包斯

格瓦拉

包斯以其才智和得体的方式所表现的主题,又被他人不加思索地、毫无辨别地依样画了出来;就因为他们在佛兰德斯看到包斯的那类画如何大受赞赏,于是便竞相模仿,也画起鬼怪和各种幻想的物象来;这也使我们确信,许多这类绘画都是模仿包斯的。

于是出现了大量用这种方式所作的画,签有包斯的名字,事实上都是伪作;

包斯也许从未想过要伸手碰碰这些伪作。它们实际上都是目光短浅的蠢材们用烟熏出来的东西,这些蠢材们把自己的伪作放到壁炉里去用烟熏,想给自己的伪作增加可信度和年代久远的感觉。

我敢说,包斯一生中从未画过任何非自然的东西,除了我曾提到的有关地狱或炼狱的题材以外。即使他尽力为自己奇妙的图画搜集极为少见的对象,这些稀见之物都是真实地以自然为依据的。人们完全可以据此得出一条经验,无论任何画(即使有他的签名),只要画的是鬼怪或其他离自然甚远的物象,这幅画一定是伪作或仿作,除非——正像我先前所说的——作品是表现地狱或炼狱的某个部分。

可以肯定地说,任何人只要认真看过包斯的作品,都一定会意识到:包斯十分注意稳妥和恰当,并且总是努力使自己不超出自然的限定。在这一点上,他甚至做得比同辈艺术家更严格些。在包斯的一群模仿者中,有一位他的学生,凭良心说,这人既可能出于对老师的尊敬,也可能出于为了使作品更有价值,他每次总要在自己的作品上签署包斯的名字。尽管如此,他的绘画还是值得称道。无论谁拥有他的作品,都不应当轻看它们。因为这人在表现寓意性和道德性的主题时,都遵循了他的老师的精神,在制作方面比包斯更细致和有耐心,并且不违背老师所具有的色彩能力和生动清新的特质。要看包斯的作品,有代表性的是画在一张御用的台子上的作品。包斯在这张台上以圆形构图,用形象和事例描绘了“七大罪过”;这幅画除了在整体表现上令人钦佩外,在我看来,他用形象表现“嫉妒”(七大罪过之一)时更为完美和娴熟,充分地表达了它的含义,这幅作品完全可以与阿里斯蒂德斯的大作媲美。阿里斯蒂德斯是这类绘画的先驱[①],希腊人把这类绘画称做“性格绘画”——用我们的话说,即把人物内心的性情和欲望作为绘画的对象。

[芒德尔有关包斯的记述不必过多介绍。]

画家的倾向、艺术习惯和他的作品总是多样和奇异的;每位画家都在大自

① 阿里斯蒂德斯(Arisfeides),公元前4世纪古希腊画家。

然给自己划定的领域里出类拔萃，大自然又引导着每位画家的追求。谁能叙述包斯在头脑里的迁想妙得，用画笔表现出来的那些地狱里满是妖魔鬼怪的奇异幻象呢？我想，假使要用言词叙述这些幻象，比之惊恐万分地直接面对它们，常常要逊色许多。这位大师出生在一个叫黑托根布斯的地方，但我还不能弄准他生卒的确切年月；只知道那一定是很早以前。在服饰衣着表现上，包斯的手法与注重复杂的衣褶变化的传统手法大不相同。包斯的绘画方法稳重，技巧很高，很有气派；他的作品总是一次完成，不经修改便很美。像许多老一辈大师一样，他习惯把设计图直接画在白底子的镶板上，然后铺上一层透明的肉色底漆，这样使得底板也相当有效果。人们可以在阿姆斯特丹见到他的一些作品。我曾在一个地方见到过他的《逃亡埃及》：画面前景的圣·约瑟正向一位农民问路，玛利亚骑着一头驴；远处，是置于古怪背景中的一块奇异的岩石，远景上像是小客栈，还有一些不相识的人在那里耍熊讨钱。这幅画让人看起来处处新奇神秘。在靠近德·瓦尔的一幢房子里，包斯也画了一幅画，表现在地狱里，年高德劭者如何获释，还有犹大如何想逃走，结果又被绳索套住吊了起来。令人惊讶的是，各式各样的荒诞魔怪都可以在画上见到；他表现火焰、冲天大火、浓烟滚滚等，气氛都极巧妙而自然。在阿姆斯特丹，包斯还画了一幅《背负十字架》，画面流露出的庄重情绪比起他平常的一些画来要浓郁得多。在哈莱姆那位热心于艺术的胡安·狄尔特林的房子里，我见到几幅包斯的画，其中有一些祭坛神龛画，画的是几位圣者。有一幅作品画的是，一个虔诚的教士正与几个异教徒争论，教士把几位异教徒的经书同自己的一本经书一起掷入火中，谁的书烧不着，谁的教义就是好的。我们从画上可见到，这位圣者的书从火中飞了出来。画里木材被烧着，火焰及灰烬都画得很妙。圣者和他的同伴画得庄严，异教徒则是一副可笑而怪异的嘴脸。在另外一个地方，人们也可以见到他画的神迹故事，画上是一个国王和其他人十分惊恐地倒在地上；那些脸、头发和髯须，画得既轻松又相当逼真。在黑托根布斯的教堂里和其他地方仍有一些包斯的作品；在西班牙，在伊斯科里奥宫，人们对包斯的作品评价极高……

论包斯

西贡札

我说过,这座宫殿(指伊斯科里奥宫)里有大量的德国和佛兰德斯的绘画作品,其中许多都是由一个名叫杰诺利莫·布斯科(指包斯)的人画的。关于这个人,我想用一些篇幅谈谈,主要出于以下的原因:其一,由于他伟大的创造力;其二,他的作品总被人们称为"杰诺利莫·布斯科的荒诞",而那些人实际上并未对他的作品有多少理解;其三,那些人认为他的作品受到异教徒的影响,我觉得这种看法毫无道理。

先从第三点谈起。我对国王(我们的建国之君)虔诚而笃信的宗教意识十分钦佩;也相信,如果他知道在他的宫殿回廊上,他的起居室、他的教堂和圣器室里有这些图画,他会容许这些作品的;现在这些画正点缀着这些地方。此外,还有一点也很重要,人们可以从包斯的作品里推断出来:在他的画中,教堂的圣礼、神职人员(从教皇直到最低微者),他都是以极大的虔诚意识和尊敬来表现的——这是所有的异教徒都不会这么做的;包斯如果是异教徒,也不会如此虔诚地表现教会事宜;事实上他在表现这些对象时还带有神秘的赎罪感。我想指出,他的绘画绝不是什么"荒诞",而是富有智慧和艺术价值的宝书。如确实含有荒诞,那是我们的荒诞,而不是他的过错;我还要说,那些画都是对人类罪恶和疯狂而做出的讽刺。人们可以将专门鞭笞罗马人罪恶的那位诗人[1] 的诗文看做包斯绘画作品的证据。对于诗人的拉丁文原作包斯可能这样译:"人类所有的欲望、恐惧、狂暴、难以满足的食欲、欢娱、享受和议论,都成了我绘画的主题。当然只有当这个世界充满了罪恶的时候"[2],等等。

在我来看,他的画与其他人的画不同之处在于,其他人总是试图画出人类的外貌,而包斯总是大胆地表现人类的内部……

---

① 指尤维纳利斯(Juvenal,60—140),罗马讽刺诗人。

② 拉丁文诗句同义,后面一句是作者加的。

我确信,杰诺利莫·布斯科一定是想把自己同诗人麦里罗·柯卡约[①] 相比较;当然不是由于包斯认识柯卡约——我相信这位艺术家画这些奇异的图画要早于那位诗人所写的那些奇异的诗——而是由于包斯被同样的思想和动机所激发。他知道自己有绘画才能,也知道在他所表现的许多题材方面,都已经被阿尔布列特·丢勒、米开朗琪罗、拉斐尔以及其他画家超过。因此他走上一条新的路,在这条路上他要使所有人落在后面,而自己永不被人超过;在这条路上他要所有人的眼睛注视着他:这样一种绘画,滑稽、插科打诨式的(外表上),然而与无穷的机智相混合的是卓越的想像、完善的技巧和美的表现。他的绘画时常向人们显示出他在艺术技巧上是何等高超——正如柯卡约在严肃地读着自己的混合体诗歌那样。伊斯科里奥宫的镶板画和其他的作品,都可以分成不同的三部分。第一部分包括一些虔诚的主题,例如基督生平、基督殉难、诸王来拜及背负十字架;这一部分,画家表达了对智慧、美德的虔诚态度,人们在这里看不到鬼怪和荒诞。在第二部分,画家表现的是嫉妒和狂乱的伪教旨蔓延开来,直到把基督纯洁而有生机的教旨一扫而光;人们在这一部分里可见到法利赛派教徒和犹太教规的解释者们,他们那种恐怖、残忍、令人怵目的面孔,使人相信他们习惯于传播一切狂乱的私欲。包斯好几次画过"圣·安东尼的诱惑"(这也是他绘画中的第二部分),他常用这一主题来揭示非同寻常的意义。在这里人们可见到这位圣者,这位隐士中的王子,那种镇定、虔诚、思索的面容,他的心灵沉静如水;另一方则是恶魔制造的无数妖魔鬼怪,它们被创造出来是为了混淆和搅乱那虔诚的心灵和专一的圣爱。为了表现这种场景,包斯召来了野兽、怪物、鬼魂、火灾、死神、恐怖的嘶叫、威吓、蝰蛇、猛狮、龙和可怕的鸟——如此众多的想像之物,使人们不得不佩服他的才能,他竟能用形象表达出这么多的幻想。他所做的一切是为了证明,即使是在运用内心的幻想和外在的视觉所描绘出来的,或引起其他特殊情绪的那些怪诞形象中,他那受到上帝恩惠因而得以降生人世的灵魂,也绝不会被驱使着离开自己的生命目标……

还有另一些画也非常有技巧,不乏教义,尽管看起来更有"狂怪"的味道,这

---

① 柯卡约(Cocafo)是特奥弗罗·弗伦哥(Teofilo Folengo,1491—1544)的笔名,意大利混合诗体的创始人,他的《混合诗体集》(1517)出版于包斯死后的第一年。混合体指将现代语和拉丁词尾相混合写成诗歌。

些就是他作品的第三部分。这部分作品的主题和艺术表现都是根据以赛亚[1]的话。以赛亚受上帝的旨意大声呼道："凡有气血的，尽都如草；他的美容都像野地的花……"

人们希望，整个世界也能像这幅画（《贪欲之园》）所表现出的有那么多的想像物，包斯就是从这个充满实在和具体的世界里获得了他创造的"荒诞"；因为撇开这幅画所具有的美不论，就它的创造性而言，他那令人钦佩的、考虑周密的局部处理（真令人难以置信，一个大脑怎么能想像出这样多的东西），足以使人们在观察自己被形象化了的、十分真实的内在世界时，受到很大教益。当然，这只有当人们认识到自己的内心世界，也清楚是哪些欲念和罪恶使自己变成动物——毋宁说许多动物——的时候……

关于杰诺利莫·布斯科的"荒诞"，我没有更多可说。只是想指出，在他的许多绘画中，总是喜欢画大火和猫头鹰。他画大火，是想让我们理解，我们应该将上帝之火牢记在心；而且画大火可以使处理其他物象时更为容易，人们可在所有画"圣·安东尼"的镶板画上看到全都画着大火。画猫头鹰则是想告诉我们，他是以极认真的态度来画这些画的，因此人们也应当以认真的态度来看这些画。猫头鹰是夜鸟，是奉献给雅典娜和学识的圣鸟，是雅典人的象征，哲学又是雅典人所崇尚的，人们在静夜中穷究哲学，耗尽的是灯油而不是酒。

---

① 《圣经》中希伯来的大预言家。

论卡拉瓦乔

（米开朗琪罗·M·卡拉瓦乔[Michelangelo M. Caravagio]
意大利画家，1573—1610）

卡拉瓦乔是文艺复兴之后具有革命意义的天才画家。出生于米兰附近的卡拉瓦乔镇（他的名字也是“米开朗琪罗”，后来则以“卡拉瓦乔”之名传世），父亲是个泥瓦工，故画家对下层人物很熟悉，并感到十分亲切。

卡拉瓦乔所有宗教题材的绘画都是直接以真实的普通人为模特儿的，这使他在当时经常受到责难，尤其是来自教会方面的责难。他创造了一种光线集中、明暗对比强烈的造型手法，加上有力的色彩和充满生活气息的形象，使他的画具有特殊的视觉魅力。

他不但是给巴洛克艺术的发展以关键性启发的画家，而且是近代写实主义艺术的伟大先驱。

本文作者贝洛瑞（Giovanni Bellori，1615—1696）是意大利理论家、考古学家，为早期西方理论批评做出过重要贡献，著有《论古典主义》、《论建筑》、《论风格主义》、《拉斐尔》、《论普桑》等专论。贝洛瑞本人是一个严格的古典主义者，他按照古典的原则，认为艺术家应该从自然中提取出一种远远超出自然的理想美。因此他对于卡拉瓦乔在选材和处理手法上的自然主义，都感到不能容忍。可是，贝洛瑞毕竟是位具有审美眼光的批评家，因此在文章中对于卡拉瓦乔艺术表现上的创造性，又常常情不自禁地流露出赞美。

论卡拉瓦乔

贝洛瑞

据说古代雕塑家迪米特里厄斯极力追求与对象的相似,因而关心模仿而不太关心表现事物的美。我们看到的米开朗琪罗·梅里奇·达·卡拉瓦乔也正是这样的:他只倾心于模特儿而不承认其他的大师;他不是从自然中选取最美的形态,而只是如实地模仿自然——惊人充分地模仿——以至越过了艺术的范围。波利多罗·达·卡拉瓦乔和米开朗琪罗·梅里奇·达·卡拉瓦乔先后都诞生于"卡拉瓦乔",这座位于伦巴第省的宏伟的城堡,它因为后面这位画家而声誉倍增。两个人起初都做过砖瓦工,在建筑工地上搬运过灰浆。

在罗马,卡拉瓦乔居无定所,身无分文。雇请模特儿的费用对他来说是太昂贵了,而他离开了模特儿便不知如何作画,他也无法挣到足够的钱满足这种需要。因此只好去给切萨雷·德·阿尔比诺作帮工,帮他画花卉和水果。他对花卉、水果的摹写十分出色,以至他的作品达到了至今仍被赏识的高度的美感。在一只插花用的玻璃器皿上,他描绘出透明的玻璃和水,甚至还把反射在玻璃器皿上的房间里的一扇窗户描绘出来;他画的花叶上挂满了晶莹的露珠。他还绘制了其他一些类似的优秀作品,但他对表现这类题材并无多大兴趣,却由于眼看着自己无法从事人像绘画而感到十分懊恼。所以当一个名叫普罗斯珀罗的风格奇特的画家给他提供了一个机会时,他就断然离开了阿尔比诺的画室,努力争取获得艺术家的声望。现在,他开始根据自己的天分、才华来作画了。他不仅忽视而且看不起古代的优秀大理石作品和拉斐尔的著名绘画,他认为只有自然才是他的画笔要描绘的对象。所以,当菲狄亚斯和格里康的最著名的雕像被指定作为他的绘画的楷模时,他的回答只是伸手指着人群宣称,自然已经为他提供了足够的老师。为了寻找和设计他所要表现的形象,无论什么时候在镇上看到使他感兴趣的形象,他就觉得自然的创造物已使他心满意足,而无须再去考虑别的。他画了一位少女,坐在椅子上,手扶着膝盖,正在弄干她的头发;她身边的地板上有个油膏瓶子,还有珠宝和首饰;他以此要我们相信,这是

“抹大拉的玛利亚”(该画现存于罗马多里拉·巴菲利画廊)。她的脸略微转向一边,她的面颊、脖子、胸部都是以纯净、流畅、真实的色彩描绘出来的,整个画面由于构图的单纯而加强了效果。她身穿宽大的罩衫,黄色的外衣横在膝上,盖住织有花纹的白色衬裙。我们之所以要特别地描述他画的这个少女,是为了说明她的自然主义的表现手法和他用几种颜色便能摹写出真正的色彩的方法。

卡拉瓦乔(现在一般都用他出生的城镇来称呼他)的发展越来越值得注意了,他进行组合色彩的努力,他的色彩不再像以前那样柔弱和拘谨,而是通过强烈的阴影和大量的黑色增强形式上的生动和鲜明。这种创作风格竟然发展到这种地步,以至他从不把对象放在户外,描绘其在日光下的样子,而是把他们置于一间封闭的房子的深棕色调中,让一束强光垂直射在人物的主要部位上,而让其他部分隐没在黑暗里,为的是通过一种明与暗的强烈对比产生力量感。那时在罗马的画家,很大程度上都受到了卡拉瓦乔新颖风格的影响,尤其是较为年轻的画家们,特别喜欢聚集在他的周围,赞誉他是惟一能真正摹写自然的人。他们把他的作品视作奇迹,竞相学习、仿效他的风格。他们让模特儿脱去衣服,把光源提高;他们无心专注于学习、寻求教师,人人都不费力地在广场和街道上发现老师或是供他摹写的模特儿。卡拉瓦乔的这种流畅的风格吸引了很多人,只有那些习惯于旧方法的老画家们被这种对自然的新的表现风格所震惊。他们从未停止对卡拉瓦乔和他的风格进行攻击。他们散布流言,说不知道为何他竟从酒窖中走了出来;说他的创造性和构思欠佳,不懂礼仪和艺术;说他画的所有形象都是处于一种光线下,而且都是在一个平面上,没有层次变化。然而,所有这些指责都无法阻挡他的声誉的提高。卡拉瓦乔画了备受赞誉的著名文人、诗人、画家卡瓦莱厄·马里诺的肖像。他画的《美杜莎头像》,曾由红衣主教德尔·蒙泰赠给托斯卡尼的大公爵(现存佛罗伦萨乌菲齐宫),这幅作品特别地受到了马里诺的赞扬。就在这时,马里诺出于对卡拉瓦乔善意的期望,和他在卡拉瓦乔的作品中所感受到的喜悦,因而把他介绍给罗马天主教教会法庭的执事蒙森格罗·梅尔基奥尔·格雷森齐。卡拉瓦乔为这位学识渊博的教长画了像,又画了维吉尼奥·格雷森齐的肖像,后者作为卡特诺尔·康塔尼的继承人,选择了他和画家吉乌斯皮诺一起,在圣卢吉伊·德伊·弗兰切济教堂的小教堂里绘制图画。但后来却发生了一桩事故,极大地打击了卡拉瓦乔的情绪,几乎令他对自

己能否获得成功失去了信心。当表现圣马太的中心图画(该画毁于第二次世界大战时的柏林)完成之后,被放置在祭坛上,但却被神父们取了下来。他们指责说,这个形象双腿交叉,双脚粗鲁地朝向观众,既不体面,也不像一个圣徒的样子。卡拉瓦乔对此深感绝望,因为他第一次为教堂绘制的作品就受到了如此的轻侮。但是,马凯斯·文森佐·吉乌斯特尼安尼给了他很大的帮助,他和神父们进行调停;他自己要了那幅引起争议的画,而卡拉瓦乔以不同的手法画了另一幅作品,也就是今天看到的被放在祭坛上的那一幅。为了表明他是多么喜欢卡拉瓦乔的前一幅画,马凯斯把它放在自己的房间里,后来又在旁边放了其他三位福音书作者的画像,它们分别是由当时最受欢迎的三位画家盖多·雷尼、多曼尼基诺和奥尔巴尼绘制的。卡拉瓦乔则尽了最大努力来绘制第二幅画。他描绘的马太一条腿盘坐在小凳上,正拿着钢笔往小桌子上的墨水池里蘸墨水,画家试图赋予正在撰写福音书的马太以一种自然的姿势。圣徒马太把脸转向左边,朝向在空中的有翅膀的天使;天使正在对他讲话,并且用自己的右手轻按着马太左手的食指,给他以启示。

卡拉瓦乔继续得到马凯斯·文森佐·吉乌斯特尼安尼的支持。他委托卡拉瓦乔绘制了一些作品,如《荆冠》和《圣·多马》等,在后一幅画面上,多马以他的手指探向基督肋旁的伤口,基督把多马的手拉近自己,并扯开了自己胸前的衣服。除了这半身人物以外,他还画了一幅《胜利的小爱神》,小爱神右手举着箭,作为战利品的各种纹章、书籍和其他物品堆放在他的脚下。其他一些罗马的绅士也很喜欢他的作品,争相购买他的作品。有一位名叫马凯斯·阿谢德鲁贝尔·马太的人,买了他画的《在花园里逮捕耶稣》,也是半身的人物画。他还为马太画了一幅已被带到西班牙的《看这个人!》,同时为马凯斯·帕特里齐画了一幅《以马忤斯的晚餐》。这幅画描绘基督被邀进餐,其中一个坐在桌边的使徒认出了他就是基督,于是伸开了手臂;另一个使徒把手支在桌子上,惊讶地盯着基督。桌子后面是戴帽子的饭馆老板和一个手捧食物的老妇人。就同一主题,他又为卡迪纳尔·西皮奥纳·博格赫斯画了另一幅表现形式上略有不同的作品。比较起来,画给帕特里齐的那一幅的色调较深沉些,但两幅作品都是值得赞叹的。因为它们虽然不够高雅,却具有对于自然色彩的精确模仿。不过,他的作品常常会堕入低级和粗俗的形式。

同样是为卡迪纳尔，他又画了《圣·哲罗姆》，这位圣徒正把笔伸向墨水池，聚精会神地写作；卡拉瓦乔还为他画了一幅《大卫》，大卫的手上提着哥利亚的头，而哥利亚的头像就是卡拉瓦乔本人的肖像。手握剑柄的大卫被描绘为一个光头的青年，他的一个肩膀露在衬衣外面。画面上运用了卡拉瓦乔喜欢的强烈阴影，使他笔下的形象和构图增强了力量。(《圣·哲罗姆》和《大卫》现存罗马波尔葛塞画廊)

卡拉瓦乔虽然专心致志地从事他的绘画事业，但他的骚动的心灵并没有因此而平静下来。他每天在画室里工作几小时之后，常常腰悬宝剑，出现在城里的各种场合，俨然像一个专业剑师，使人觉得除了绘画之外，他还关怀着一切事情。在一次球赛中，他和一个年轻朋友发生了争执，他们始而用球拍互相击打，继而使用了武器。最后卡拉瓦乔把这个青年人杀了，自己也受了伤。他从罗马逃了出来，身无分文，又被追捕。在马齐奥·科洛纳·杜克的保护下，他在萨格鲁雷找到了栖身之地，然后又到了那不勒斯。在那不勒斯，他马上被委托作画，因为他的风格和声望早已流传到这里。在圣·多米尼克·马乔奥教堂的西格诺里·德·弗兰科礼拜堂里，他受委托在圆柱上绘制一幅《鞭打基督》(该画至今仍在那里)。在该城的米泽利科尔德亚教堂，他又画了《七大善事》(现仍在那里)。这幅作品长约两米半。画面上，人们可以看到一个老人的头从车门的栅栏间伸了出来，吮吸着一个弯身问他的妇女裸露的乳房。画面上的另一部分画画的是正在被放进坟墓的尸体的腿和脚；一个扶着尸体的人一手举着火炬，光线映照着神父的白色长袍，使整个画面的色彩鲜亮起来，富有生命力。

卡拉瓦乔非常渴望得到马耳他十字勋章，这种勋章通常是作为一种“圣宠之恩”颁发给那些卓有成就或德高望重的著名人士的。因此他便到了马耳他岛。到达这里之后，他就被引荐给骑士团团长什格拉库尔特，一个法兰西贵族。卡拉瓦乔为他画了一幅肖像，画面上他身着盔甲，作站立的姿势(该画现存卢浮宫)。

作为对卡拉瓦乔的报答，骑士团团长给他颁发了一枚马耳他十字勋章。他又为圣·乔万尼教堂画了一幅《圣·约翰斩首》。画面上，圣·约翰已经倒在地上，刽子手好像感到只用剑还不够，又从腰里拔出刀来，一手揪着圣·约翰的头发，以便把头割下来。旁边，莎乐美出神地观看着，一个和她站在一起的老妇人被

这场面吓得恐惧万分,身穿土耳其服装的监狱长也在观看这场残酷的屠杀。卡拉瓦乔狂热地完成了这幅作品,以至通过中间色层还可以看到底色(这幅油画现存马耳他岛的拉·瓦尔他大教堂)。除了颁发马耳他十字勋章来奖励卡拉瓦乔之外,骑士团团长又以对他作品的极端欣赏与满意之情,赠送了一条珍贵的金链和两名奴仆给他。

但是好景不长,骚动不安的本性转眼之间就结束了他的好运气,从而使他失去了骑士团团长的庇护。由于与一位极为显贵的人士发生了不适宜的争执,他被捕入狱,尝够了痛苦与恐惧的滋味。于是,他冒着极大的危险,神不知鬼不觉地逃到了西西里岛,没有被人追上。他迅速地从墨西拿出发,横跨西西里岛,到了巴勒莫。在巴勒莫,他为奥兰图里奥德·桑·洛伦佐画了另一幅《耶稣诞生》(该画仍保存于原来位置上),画面上描绘了圣母玛利亚注视着新生的圣婴,身边坐着圣徒弗朗西斯、劳伦斯和约瑟夫,一个天使在空中飞翔,圣光射穿了沉沉的黑夜。

完成了这幅作品之后,他感到继续留在西西里岛不太安全,于是离开了西西里,跨海回到那不勒斯。他打算逗留下来,等到获得罗马方面的宽恕再返回罗马。他画了一幅《莎乐美》的半身像,画面上还有摆在盆里的洗礼者约翰的人头。他把这幅画(目前对该画的真伪问题尚有争议)送给了马耳他骑士团团长,试图重新获得他的庇护。但这些殷情的努力都无济于事了。有一天,他在奥斯塔里亚·德尔·西里格里奥的门口被几个手执武器的人围住了,被他们揍了一顿,并被他们划破了脸。他只好忍着巨大的伤痛,尽快地强行上了一只三桅小帆船,前往罗马。这时在罗马,通过红衣主教冈萨格的说情调解,罗马教皇已经答应宽恕他。然而,当卡拉瓦乔在途中上岸时,一名西班牙士兵把他误认为是另一个叫卡拉瓦乔的逃犯,就把他逮捕了。虽然很快事情就被弄清楚了,他被释放,但他所乘坐的那艘帆船连同行李早已无影无踪了。他立即陷入了极度的忧虑与绝望的心境之中。顶着夏天的烈日,他沿着海滩往前跑。当他到达波尔图的埃奥尔的时候,身体已彻底垮了,发起了高烧。几天以后,他就溘然长逝,终年约四十岁。时在1609年。

就这样,卡拉瓦乔结束了自己的生命。他被安葬在一片荒凉的海滩上。正在等候着他归来的罗马,得到的却是不曾预料到的噩耗。

卡瓦莱厄·马里诺,他的非常亲近的朋友,为了悼念他的逝世和寄托自己的哀思,写了如下诗句:

大自然害怕你创造的
　每个形象都超过了它。
而今,米开尔,你已与死神为伍。
　这又是一个冷酷的阴谋!
因为死神对你也发了怒——他知道
　在他巨镰下丧生的多少人,
却因你的画笔而获得永生!

毫无疑问,卡拉瓦乔促进了绘画艺术的发展。因为在写实主义尚未大行其道,人物形象都是依据一定的惯例和风格进行创作中,人们的趣味更多地是满足于追求雅致,而不是面向真实——就在这个时候,他出现了。他力图在色彩中去掉一切艳美和虚饰的成分,从而增强他的色调的艺术效果,使它们具有了现实的人间气息。沿着这条道路,他把同时代画家引导到面向自然。

他的画面上从来没有出现过纯蓝的色彩,相反,总是运用黑色来表现背景和暗部,也用来表现肉体的色调,把光线的力量集中在几个部位。而且,他无所避忌地摹写模特儿,一心只想着模仿自然,从不考虑在笔触上获得赞誉。他否认一切其他的清规戒律,认为束缚在艺术的规则内是绝对达不到最高艺术成就的。由于革新的精神,他博取了如此热烈的欢迎,因而一些很有才能的画家和一些最好的学校里的学生也不由自主地追随他。

总的看起来,艺术中应有的许多优良素质都不存在于他的绘画艺术中。他没有什么发明创造,又缺乏风雅;他没有精心设计,也没有任何关于绘画的科学知识。当模特儿不在眼前的时候,他的手和想像力就陷入一片虚空之中。然而,很多画家都被他的风格冲昏了头脑,他们十分乐意接受它,因为这样做,可以使他们毫不费力地模仿自然。还有模仿那些粗俗的、缺乏美感的形态。虽然艺术的尊严被卡拉瓦乔如此地贬低了,但每个人似乎都乐于接受这种方式,结果很快地,绘画艺术中美的价值就不被看重了。无论是古代艺术或是拉斐尔的

艺术,都失去了一切权威性。因为模特儿不难找到,而在自然中画头像也可以抛弃那些传统的惯例。他们现在热中于画半身像,而这种形式在从前是毫无价值的。现在有人开始表现丑恶的事物了;有一些艺术家开始热中于寻找一些污秽的和畸形的事物来描绘。如果他们必须要画一副盔甲的话,就选择那些锈迹斑斑的来描绘;如果要画一只花瓶,他们绝不会去画一只完好无缺的,而只会画那些已有破痕或缺嘴少把儿的;他们画的服装都是长袜、马裤和大帽子;当他们画人像时,就把所有的注意力都倾注于皮肤的皱纹、外形的缺陷上,津津乐道于描绘那些因患病而粘连在一起的手指和肢体。

为此,卡拉瓦乔也受到了很多冷遇,他的一些作品从祭坛上被取下来,就如我们曾说过的圣卢伊吉教堂的事例。同样的事例还有他画的斯卡拉教堂的《圣母玛利亚之死》(图⑥),因为这幅画太过逼真地摹写了一位妇女的尸体(该画现存卢浮宫)。还有,他画的《圣母玛利亚与圣安娜》也被从瓦特康·贝辛里卡教堂的一个小祭坛上取了下来,因为圣母玛利亚和裸体的圣婴基督被描绘得过于粗鄙(人们可以在维拉·波尔葛塞宫看到这幅作品,至今仍在)。在桑特·阿戈斯特雷(也是至今仍在),他被指责(在《洛利图的圣母玛利亚》一画上)把污泥画在朝圣者的脚上。还有,在那不勒斯,他的《七大善事》中,画了一个人正举起酒瓶子,粗鲁地大口灌酒。在《以马忤斯的晚餐》中,除了把两个使徒画成乡下人打扮的模样和把基督画成一个没有一根胡子的年轻人之外,还画了一个头戴帽子的饭馆老板,和在桌子上的一盘已经过了时令的葡萄、无花果和石榴。

卡拉瓦乔的创作道路与他本人的相貌性情倒是十分契合的。他有着黑皮肤、黑眼睛、黑头发和黑眉毛,这些都自然地反映在他的绘画作品中。他早期的作品,追求悦目和纯粹的色彩效果,是他一生中最优秀的作品,他由此取得了最大的成就,可以被证明是最出色的伦巴第人的色彩大师。但是到了后来,由于被他自己所特有的气质所驱使,他沉迷于黑色风格,沉迷于表现他的骚动不安和争强好斗的本性。由于气质使然,他从米兰、从家乡、从罗马逃走,又从马耳他逃走;在西西里岛,在那不勒斯,东躲西藏,颠沛流离,危险时刻与他同在,最后是悲惨地死于那片荒凉的海滩。

然而,凡是在绘画艺术受到尊重的地方,卡拉瓦乔,他的旗帜都会受到珍视。

巴契科

(弗朗西斯科·巴契科[Francisco Packeco]
西班牙画家、作家,1564—1654)

巴契科是17世纪西班牙最重要的画家、理论家。青年时期经他的叔父的引导,结识了许多人文主义学者和诗人,在塞维尔学画时,曾研究意大利风格主义的作品。巴契科后来代替他叔父而成为西班牙文化圈子里的核心人物,他曾访问过埃尔·格列科,却全然不能接受格列科独创的画风。使巴契科在美术史上占据一席之地的更重要的原因,是他的学生和女婿委拉斯开兹成为西方艺术史上最伟大的画家之一。

1649年巴契科出版了《论绘画艺术》一书,在当时影响很大。这里选译的两节均采自该书。

在西班牙,长期以来,静物画只是作为一种陪衬,巴契科的文章对于确立静物画的地位起了积极作用。在木雕圣像上涂上色彩,盛行于17世纪的西班牙。巴契科在这方面有独到的研究,他创造了一种生动而又沉着、真实而又和谐的艺术风格。

论静物画

描画春天里花卉的图画是令人非常愉快的,在这个领域,有些人甚至可以成为名家,特别著名的是佛兰德斯的弗洛瑞斯[①]。……古代并不缺乏这种迷人

① 巴契科大概是指弗兰斯·弗洛瑞斯(Frans Floris,1516—1570),尼德兰画家。

的样式,因为这种风格的创始人是鲍桑尼亚·西康努斯。他年轻时,爱上了一个名叫格莎沙拉的制作花环的女子,在为她画像时,他还画上了种类繁多的鲜花。……这种绘画样式易学,且因其多样化予人欢欣,然而当代画家对它所提供的娱乐却不感兴趣。也有人倾其心力和技巧致力于这种样式,他们中值得重视的是菲利浦四世的弓箭手胡安·凡·德·哈梅[1]。

油画是最适于表现这种样式的,为了忠实地模仿自然界的花卉,你可以精心安排色彩,一层一层地铺上去。同时需要掌握的是各种花瓶的画法,如玻璃的、泥的、金银制的,还有经常用来放置花卉的小花篮,还要处理好光线和整体的布局。虽然画这些不能带来艺术上的声誉,但优秀的画家偶尔也会以此自娱。

水果静物画也经历了同样的过程,尽管它要求更高的技巧,并且因为它常成为严肃的历史画的一部分而给人的模仿出了难题。布莱斯·德·普拉多能画很不错的水果静物画,当他遵照国王的旨意到摩洛哥时,随身带了一些这种题材的绘画,依我看,那都是些佳作。他的门徒帕德瑞·胡安·桑切斯(科坦)[2],先于他成为格兰纳达的卡杜阿的修士,也是以画水果静物画而闻名的。安东尼奥·莫哈达诺[3] 的水果静物画也画得很好,他在圣弗兰西斯科修道院回廊壁画上所画的花饰就能证明这一点。相比之下,阿朗索·委拉斯开兹也毫不逊色,这可以从那撒路和"富人"里兹曼的著名画幅上看到,如今,这画为艾尔卡拉公爵拥有。画面上,在一个有着银制、玻璃和陶土的容器的食橱里,他画上了各种食物和水果,还有一个浸泡冷水的铜制闪光容器,技巧娴熟,物象错落有致。他用的是其他水果静物画家所不用的手法;也就是说,他画人物和其他东西一样熟练。我也曾经在花卉画中尝试过这种方法,并不觉得存在多大的困难。胡安·凡·德·哈梅也画得非常出色,特别表现在画甜食上,在他所画的人物和肖像画上,这部分简直妙极了。他因此而声誉日隆,远超过他所受的不快。鉴于此,我认为大画家也许可以把这种样式运用于他们的历史画。但他们应更加注重写

---

① 胡安·凡·德·哈梅(Juan van der Hameny Leon,1596—1631),17世纪静物画的代表,其父为佛兰德斯画家。

② 胡安·桑切斯·科坦(Juan Sanchez Cotan,1561—1627),作家、静物画家,1603年成为俗人修士。

③ 安东尼奥·莫哈达诺(Antonio Mohedano,1563—1625),在塞维利亚等地工作的壁画家。

生，比如人物、动物，尤应值得考虑。除去色彩的准确运用和模仿的严格仔细，这种类型的画并未设置什么标准。

木雕着色的说明

仁慈的上帝把那些光滑耀眼的肉色从尘世逐走，而使一种更加和谐的沉着的肉色被创造出来。它使绘画更接近自然，因为可以多次敷色，所以能够充分展示美感。确实，在古代，勇于创新的先人就已使用过这种方法，我们可从某些古老祭坛的雕刻的场景上略见一斑。但是，假如我可以大胆断言，使优秀的雕塑作品获得这种新的重要性和生命力的技术，我就是西班牙首次使之复兴的人们当中的一个；或者说，即使不是首次在西班牙，那么至少从1600年以来，是我在塞维利亚率先采用这种方法的，那也不为过。因为在这年的7月17日，我用褪光肉色给一座青铜铸就的耶稣受难像上了彩，这座像是由一位著名的银匠胡安·巴蒂斯塔·弗兰科尼欧从他在罗马带回来的一座米开朗琪罗的雕像翻造出来的。这种方法很快就变得非常流行，其他一些匠人也开始学用。在这个城市，有许多著名的作品都是由加斯帕·努涅斯·德尔加多[①] 和胡安·马丁内斯·蒙塔纳斯[②] 雕造并经由我来完成的。尽管过多的陈述有自誉之嫌，但有些事又必须提到，否则便无法证明这项发明：安放在圣·克莱门特教堂的圣徒约翰和由加斯帕·德尔加多用泥制作的《看这个人!》，由胡安·马丁内斯塑造的波特西尼的圣·多米尼克，及放在卡萨·普罗菲沙教堂的圣·伊格提乌斯和圣·弗兰西斯·克赛维尔的两个头像，还有唐·梅特欧·委拉斯开兹赠予卡尔特教团修道院的基督像。更应该提到的是这位艺术家塑造的桑·伊塞得罗教堂的忏悔者圣·杰罗姆，因为在当代的雕塑和绘画作品中，尚找不到能够与它相匹敌的。这甚至使得某些优秀画家冒昧地提出这样的意见，即杰出的画家可以胜任任何种类的绘画，

---

① 加斯帕·努涅斯·德尔加多(Gasqar Nunez Delgado)，1581—1606活动于塞维利亚，他常以赤陶土塑造雕像。由巴契科上彩的圣约翰像完成于1606年，现在圣·克莱门特教堂。

② 胡安·马丁内斯·蒙塔纳斯(Juan Martinez Monfanés，1568—1649)，西班牙伟大的雕塑家，在塞维利亚度过其漫长的一生。

假如他们愿意给雕像涂彩的话,他们用脚也比那些学过这种技艺的人干得好。但他们恰好在自信这一点上犯了错误。因为他们一着手就会发现,他们缺乏长期从事这一门的那种灵巧和熟练……这是因为他们轻视这种技术,并且不愿进行必要的学习。毫无疑问,一幅画得很好的肖像画,其头像的自然特性和眼、嘴的着色方法、高光处理以及显出皮肤的润泽的技术,在优秀的雕像作品中同样能取得最好的效果,正如所有看到过我用褪光法完成的彩绘作品的人都承认的那样。这个事实已经众所周知,它可以使我免于自夸之嫌……

那么现在让我们来讨论一下这是怎样完成的。如果木雕完成得很好并且打磨得很光滑,那么用褪光法来彩绘总是非常成功的。优秀的雕塑家会把雕像做得很好,使画家不用把太多的时间用在准备工作上。德尔加多和马丁内斯就能做到这一点。在给要覆盖的部分涂上一层肉色的粘胶剂外层,用布擦匀之后,再涂上两到三层用水和填料混合没有光泽的石膏和少量铅白而成的涂料。待其干后,用沙纸打磨两三次直到头发、胡子及所有凸出和凹陷的部分不留一个粗糙的疵点,使之摸上去非常平滑、光洁。于是,以肉色的油彩混合半干的制剂给肉色区域上底色。无论立体的雕像最终是涂金、磨光还是上油彩,这都是第一件要做的事情。因此,脸部、脚、手和其他肉体部分的表面必须首先涂抹,有些还应在作者的监督下进行,因为这是他作品的基本要素。这大概也是最后要完成的并且显示艺术家的真实技艺之处。

底色彻底干后,就油彩而论,就要以混合粉末状的颜料来做成肉色;如果是圣像或是圣子,为了颜色更美好,就要混合白色和朱红色,因为时间会使油彩产生带黄色的效果。如果雕像是悔罪者或者上了年纪的人,就应按照对象的需要调整色调,可以混进一些褐色或带红色的褐色。圣像和圣子的色调可以加上褐色和少量佛罗伦萨红,如果色彩仍然太暗,那就应该像在架上绘画一样,逐渐把红褐和少量褐色用在低凹处,与肉色形成细微的差别。而在与前额、脖颈接触的头发部分,要用同一肉色和暗色成分调成的中间调子,来提高接触到肉色部分的色彩,使之看上去不至于有突然断开和生硬的感觉。之后,要防止生硬勉强,应该像自然和优秀的画作中一样,尽管头发是黑的,也要以柔软的线条来画。因为这个步骤并非是通过观察认识到的,所以我们常常看到头发表面,特别是圣婴的头发,刷抹得很粗糙,有些惯常的作法是在深黑色上点染金色的斑

点以提高亮度，使得头发看上去似乎是黑铜或黄铜制成的。人们应该认识到，头发部分的亮光必须是头发的本色，金色必须和头发的颜色相协调，就如画家们画的金发一样。我在画浅色的头发时，对金色是非常慎用的，并不在头发上大量涂抹。不管怎样，如果我能够运用色彩模仿我想表现的事物，我决不会滥用金色。……

在（第一层外壳）干了之后，用柔软的纱布擦磨，再以肉色颜料敷第二层，使其耐久不变。注意始终要为前额、脖颈和双手准备足够的肉色，因为这些部分面积大，需要的量也大，纵然形象完成了也要保持它的柔润，只要你准备修改并使细部更加完美。对于肉色部分的高光也要同样注意，要确信总会有一些遗漏处。通过提高亮度，必须保持用于头发的色彩，要像优秀的画作一样，必须制造出高光，轻轻地擦过肉色（的过渡部分）。

（在给脸部上彩时）必须总是从轻轻地勾出前额和眼睛的轮廓开始。要首先标出眉毛的位置。我没有用真的毛发来做睫毛，因为这样会损害效果，而宁愿用笔触平滑地扫描。经验告诉我另外一件事，这就是在处理远景和低浮雕时，我曾见过有人在肉色部分施加阴影，就如他们在衣着部分所用的一样。其效果有如绘画，形象会更为立体，尽管在创作浮雕时（不需要这种技术），人物形象实际上看来已是互相分开的。但考虑到涂彩时如不加阴影，对于低浮雕来说会显得太平，我已经根据人物之间的距离，把相对来说较轻的阴影不仅用于衣着部分，而且用于肌肉表面。我相信，我也是这样做的第一个人。因此，当我在圣·克莱门特教堂圣·约翰祭坛画的背景中首次应用这种技术时，就引起了画家们的注意。

大师们惯常所用的另一项技术，是（为了效果丰富）以半浮雕做成人物不多的情节，在背景上加画头像、半身像和隐约可见的全身像及建筑物和风景。因此，安托尼奥·德·阿菲安在圣保罗教堂圣母访问节祭坛画的背景中，加画了头像……并且通过磨光金色而显出体积。同样，在圣·保罗教堂的《保罗改宗》中，通过增加远处骑马的人来进一步阐述故事情节。而瓦斯科·佩雷拉在利安得教堂的祭坛画《基督受难》中，以非常高的浮雕来塑造建筑物。还有阿朗索·委拉斯开兹在圣·特西玛·特立尼达教堂的祭坛画《耶稣诞生》的远景中，加画了飞向牧羊人的天使（仅注重衣饰的画家是不会这样做的），所有这些都值得模仿。

让我继续补充。在那些年代里，还有许多金属铸造的作品，特别是《基督受难》和圣婴像，都是由引进褪光法的技术完成的。如果雕像不大，那么涂一到两层肉色，干后再以软布擦磨就足够了。假如是位置高的对象，比如圣婴像或是不容易制造的大型雕像，那就要加上厚的涂层，我并不反对为使表面效果更好和更光滑而首先运用光滑的肉色。我尽可能经常地避免(运用光滑的肉色)，因为实际上，它会减弱优秀雕像的效果。对于木制雕像，我不会以任何理由这样干，并且也从未这样干过，即使在以极大的耐心涂层和打磨时亦如是。

最后，当褪光肉色涂好的表面干了以后，无论雕像是用什么材料制成的，都要用非常明亮的暗色清漆来修饰眼睛。一份蛋清清漆，涂两次就很好，因为，正如任何物体经过褪光，脸部都会生动，眼睛也更具神采。

鲁本斯

(彼得·P·鲁本斯[Peter P.Rubens]　佛兰德斯画家,1577—1640)

鲁本斯是17世纪反宗教改革时期巴洛克艺术的伟大代表。幼年曾随做律师的父亲避居德国,十二岁返回安特卫普,接受古典文化教育,同时学习绘画。二十四岁赴意大利研究前辈名作,直到三十一岁归国,后成为阿尔贝尔大公及王后的宫廷画家,并常以外交使节身份往来于欧洲各国的宫廷。他的作品为当时上流社会所推重,流布于欧洲各国。

巴洛克艺术突破了16世纪后期形成的风格主义僵化的格式,创造了富有运动感的构图、反差强烈的明暗关系以及华丽的色彩。鲁本斯的作品成为这种新兴风格的典范。他善作宗教、神话、历史题材的巨制,也善作人体、肖像及风景。他以娴熟奔放的笔法和鲜丽的色彩所作的充满运动感的绘画,给人以感官上的愉悦和刺激。17世纪以后的鲁本斯对法国的艺术影响甚大,终至演化出18世纪的罗可可艺术。鲁本斯领导一个庞大的有如工场般的绘画工作室,大批青年艺术家协助他进行创作。

他在书信和文章中多次论述过向古代艺术学习的问题,足见巴洛克的艺术大师同样追随古代希腊罗马艺术,只是学习的方法与风格主义者有所不同。这里选译的文章中,鲁本斯提出了如何依据古代雕像创造性地描绘出真实的人物形象,而不要刻板地描摹成“石头”的人物——而这正是古典主义者们的弱点。

雕像写生

对有些画家来说,这种方法颇有帮助;对另外一些人来讲,这种方式在某种程度上也许会毁坏他们的艺术。然而,为了在绘画上达到高度的完善,我相信,一个人应当对古代的艺术品相当熟悉,还要对艺术家的思想十分了解。另一方面,为了在绘画中利用和发挥古代艺术作品的特点,就需要对他们艺术中的个性原则深入理解。这样使画家不去以任何方式摹写雕像中由材料所规定的特点,这个材料就是石头,雕刻家要根据石头来工作。许多没有经验的画家,甚至包括一些有技巧的画家,他们不能正确区别材料与用该材料所表现出的形式,他们不能区别出石头与用石头做成的雕像,他们也从不考虑艺术家在多大程度上受到大理石的束缚,又能在多大程度上表达自己独立于材料之外的内在观念。然而,一条主要的原则可以这样规定:最好的古代雕像对画家具有很大帮助,而差的雕像却毫无帮助,甚至有害。真正的初学者都常常以为,他们从雕像中学习绘画,最受益的就是那坚硬、分明、凝重的东西和夸张的人体结构,但正是这些影响了他们真实地表现本质的东西——他们不是在画肉体,而是在给大理石涂上色彩。即使是古代的优秀雕像,画家在写生时也得考虑许多东西,要回避那些与雕刻无关而仅与材料有关的东西。各种阴影就属这种类型。肉色和皮肤的透明度,或是人体的柔软部位,处在阴影里时实际上要比雕像柔软,而雕像的这些部分便显得坚硬、呆板;因为自然的、几乎无法克服的石头的厚重感,使得阴影加强了几倍。那些以必要的敏锐领悟了这个区别原则的人,不可能给那些古代雕像以足够的研究,因为在这个误入歧途的时代里,我们这些堕落的生灵能够获取的是多么的少啊!我们都是洞察力和判断力相当低弱的凡夫俗子。

委拉斯开兹

（蒂埃戈·委拉斯开兹[Diego Velazquez]　西班牙画家，1599—1660）

委拉斯开兹青年时期在岳父巴契科引导下深受意大利人文主义的影响，早期的绘画直接汲取卡拉瓦乔的画风，描绘了许多普通的贫苦人。1623年，二十四岁的委拉斯开兹开始为国王菲利浦四世作画。

委拉斯开兹虽然被列为巴洛克时期的艺术家，但他的艺术与巴洛克艺术中崇尚华丽繁缛的风格有所不同。他善于以一种平静而客观的态度洞察各种人物的灵魂，揭示出王公贵族掩盖在绫罗珠宝下的贪婪与骄横，以及贫苦劳动者的善良和健美。委拉斯开兹的素描和色彩功力极深，他把油画的写实技巧推向难以企及的高峰，印象派的马奈称他为“画家中的画家”。

四十余年间，委拉斯开兹以忠实而谨慎的态度为皇家服务，除去以一双洞察世态的眼睛判断人事之外，很少发表意见。这里选译的书信或许是他仅留的文字之一，显示出画家晚年含蓄持重的作风（写此信几个星期之后，画家便去世了）。信中称玛丽安娜皇后“非常媚人”，事实上，我们在画家所作的肖像里，却看到她的傲慢和愚钝。

致蒂埃戈·委勒蒂·狄可兹的信

亲爱的先生：

如果在接到此信时您和多那·玛瑞亚的身体都很好，将给予我极大的愉快。亲爱的先生，我本人于6月26日星期六的拂晓到达这里，白天工作，夜晚赶路，

疲惫不堪，但身体尚好，感谢上帝，家里一切都好。国王陛下也于同时到达，皇后在卡萨德加篷迎接他，从那里他们一道去朝拜阿托卡的圣母。皇后就像尊贵的君主，非常媚人。星期三在普拉扎·马哥儿有一场斗牛，但没有骑手，因此，是一场简朴的庆典，而我们至今犹记着在瓦拉多里的日子。请告诉我您和多那·玛瑞亚的健康情况，我将永远是您忠实的仆人，听从您的指挥。向我们的好朋友托马斯·德·佩那致以衷心的问候；我事情太多并且总是匆匆忙忙，无法去看望他。该说的也差不多了，余待后叙，我最大的愿望，是祈祷上苍让您多活几年……

1660 年 7 月 3 日，马德里

蒂埃戈·德·西列瓦·委拉斯开兹

波罗米诺

（安东尼奥·波罗米诺[Antonio Polomino]
西班牙画家、作家，1655—1726）

委拉斯开兹去世时，波罗米诺只有五六岁。但他成为画家之后，主要在马德里活动，熟知绘画界，认识不少曾经见过委拉斯开兹的画家。他们提供了第一手的材料，使波罗米诺据以撰写《画家传记》。

《画家传记》显然受到前代人瓦萨里著作的影响，不仅论述画家的生活，也论及他们学习的方法、艺术的风格和天才的特征。波罗米诺特别崇拜委拉斯开兹的艺术成就以及画家在西班牙宫廷中所得到的荣誉。

这里选译记述委拉斯开兹生平及《宫娥》创作经过的部分。

委拉斯开兹的生活

委拉斯开兹的家庭并不特别富有，但从童年时代起，委拉斯开兹就显示出极好的天赋和教养。至于他父母对他的教育，仅仅是培养了他的敬神观念而已。他专注于人文主义学科的学习，在语文和哲学方面都取得了超乎寻常的成绩。委拉斯开兹才思敏捷，所有的科目都学得很好，并显露出对绘画的强烈爱好，在这方面似乎更有才能。……这给予他的父母以深刻的印象。由于禀赋和机运，他基本上掌握了其他科目，因而他的父母准其放弃这些科目的学习以遵从他自己的爱好。于是，他们送他到老弗兰西斯科·德·赫瑞那门下。此公对人要求严格，不苟言笑，是一个实实在在的艺术家。

不久，他离开了这位导师而师从弗朗西斯科·巴契科——一个品格高尚、博

学睿智的画家。他曾就绘画这个题目用优雅的诗体写过好几本书，受到当时所有作家的称赞。巴契科的工作室是一个艺术的摇篮，是塞维利亚最有才智的人的大学校。蒂埃戈·委拉斯开兹在这里生活得很愉快，他孜孜不倦地练习素描——绘画的基本功，通向艺术殿堂的大门……他喜欢描绘生动的鸟类、鱼和厨房用具的静物画，同时还喜欢画秀丽的风景和人物。对自然惟妙惟肖的摹写给他带来了极大的声誉和人们对他的尊重。

在此类题材的绘画中，特别需要提及的是一幅称为《卖水人》的作品，一个装束贫穷的老人，穿着一件褴褛的外衣，瘦骨嶙峋的胸膛透过外衣露了出来，他的身旁，是一个男孩儿，正接过水喝。这是一幅非常著名的作品，在布恩·雷提罗宫殿保存至今。

他还有一幅作品，画的是两个穷人坐在简陋的桌旁进餐，桌子上有几个陶罐、几个桔子、一块面包及其他杂物，观察得非常细致。……另一幅与之相类似的画作展现出一个被当做桌子使用的柜台。上置一个以小碗为盖的陶罐，罐里装着开水，其光泽表现得相当生动。紧挨着的是一个泥罐、几个碟子和一个粥碗、一个上了釉的罐子、一个黄铜研钵、研槌和一个大算球。后面墙上挂着的柳条篮子里装着旧布和一些零星物件，照料这一切的是一个农民装束的有趣的小男孩儿，他的手扶着一个罐子，头上包着一块大手帕……

委拉斯开兹早年的作品和他的优秀的肖像画，抓住了主体的外貌特征并且能把握其精神，显示出细致地摹写真实生活的能力，并启发其他人遵从他有力的榜样，就如巴契科所证实的那样。因为他也模仿委拉斯开兹，并画了一些类似题材的作品。

就绘画风格的狂放来说，委拉斯开兹可与卡拉瓦乔相匹敌，而在哲理性方面，他又赶得上巴契科。委拉斯开兹佩服卡拉瓦乔的情趣和天生的画家气质，他之所以选定后者为师，则是因为他的博学和经验。意大利绘画也给予委拉斯开兹以启发，如波马兰琪俄、巴格隆内、拉弗兰柯、利比拉、盖多·雷尼等人的作品和其他一些被带到塞维利亚的作品。委拉斯开兹最感兴趣的是路易斯·特雷斯坦的作品，此人是托列多的画家，埃尔·格列柯的门徒。委拉斯开兹和他都有着活跃的想像力和非同寻常的感受力，因此委拉斯开兹公开表明他是特雷斯坦的追随者，而脱离了他的老师巴契科的风格。

委拉斯开兹从一开始就意识到巴契科的画风乏味和做作,尽管他曾向巴契科学习过,但这种风格不适于他的性情。由于委拉斯开兹的眼睛总盯着现实,而且描摹它的技巧又是如此之高,因而人们把他称做第二个卡拉瓦乔。为了学习肖像画,他临摹了一些埃尔·格列柯的作品。在委拉斯开兹看来,格列柯的作品从未受到足够的赞赏。这一点非常正确。就肖像画来说,即使在他最后的作品中也没有过败笔。我们可以这样来给埃尔·格列柯的艺术下定义:他作画走极端,处理手法甚"险",画得好则好得不得了,画得坏则坏得不得了。

委拉斯开兹还读了许多艺术家的理论著作。如阿尔布列特·丢勒关于人体比例的著作,安德里·瓦萨里乌关于解剖,乔凡尼·巴蒂斯塔·波塔关于观相术,达尼阿·包勃罗关于透视和欧几里得的几何学,莫雅关于算术,维特卢维亚、威格诺拉和其他一些作者关于建筑学的著作。像蜜蜂一样,他用心地收集着适合他的需要和对后代有利的东西。他看了罗曼诺·阿尔伯提的论文,受到罗马学院和圣·路克兄弟会的启发,就绘画的高贵性质写了文章,并在费德雷柯·朱开罗的帮助下完成了他的论文。而乔凡尼·巴蒂斯塔·阿米尼尼的建议又使其生色不少,他还从米开朗琪罗·毕昂杜那里学会如何又快又好地解决问题。瓦萨里的《名画家的生平》和波基尼的叙述如何成为一名博学的画家的著作,都给予他启发。委拉斯开兹通过读《圣经》、古代的经典著作和其他一些重要著作而完成了学业,这样,博大精深的艺术知识丰富了他的心灵。

他的学徒年限持续了五年。在这期间,他在艺术上不断长进。他选择了既是教廷的官员又是慈父的弗朗西斯科·巴契科的女儿胡安娜·巴契科为妻,并与之结婚……

《宫娥》的创作

在委拉斯开兹奇迹般的作品中,有一幅画在大幅画布上的奥地利皇后玛格丽特·玛利亚孩童时代(当时是西班牙的公主)的肖像……皇后的宫女玛丽亚·阿格斯蒂娜在她身旁,捧着一个给她喝水的小瓶。另一边是宫女伊莎贝拉·德·维拉斯柯,看样子像在说话。在画面的前景部分躺着一只狗,侏儒尼古拉·柏丢

沙托把脚踏在狗的身上，显示出这只狗虽然外貌凶猛，但却是一只温驯的动物。阴影部分有两个人物，使构图更加谐调。狗的后面是马瑞巴勃拉，一个长相难看的侏儒。稍后一点儿的暗部是宫内侍官马歇拉·德·乌洛瓦和一个保镖。在画面的另一边是正在作画的委拉斯开兹，他左手拿调色板，右手握画笔。腰间挂着国王房间的钥匙，胸前佩戴圣地亚哥公会的十字章。十字章是委拉斯开兹死后遵照国王陛下的命令加到画面上去的，因为在作这幅画的时候，委拉斯开兹还不是这个组织的成员。

他用来作画的画布非常大，但看不到他在画什么，因为显出的是画布的背面。

委拉斯开兹通过展现他正在画的主体聪明地证明了其伟大的天赋。他使画室后部墙上的镜子发挥了极大的作用，我们宽宏大量的国王夫妇菲利浦和玛丽亚的形象从镜子里反映了出来。委拉斯开兹作画的画室被称做“王子的房间”，墙上挂着几幅形象朦胧的画，这些画作以出自鲁本斯的手笔和出自奥维德《变形记》中的主要故事而著名。画室有好几扇窗子，由于使用了透视画法而使房间显得很大，光线从(画的)左边射入，事实上只有前后的窗户进光……镜子的左边是一扇开着的门，站着皇后的典礼官乔斯福·耐特，尽管距离远，光线暗，但是人们能清楚地看到他。人物都有一个统一的基调。总之，不存在对这幅画估计过高的问题。因为它不单是画，而且是现实。委拉斯开兹完成此画的时间是 1656 年……

国王陛下对这幅作品非常珍爱，他经常要观看。这幅画和其他优秀作品一道，被放置在国王的办公室里。在我们的时代，当路卡·乔尔丹诺被卡洛斯二世问及对这幅作品的看法时，他回答说：“阁下，这是绘画的不二法门。”

戈　雅

(弗朗西斯科·戈雅[Francisco Goya]　西班牙画家,1746—1828)

戈雅是对他的时代直至现代都发生过重大影响的油画家、版画家。幼年随父亲学画,后至马德里向孟格斯的一位同事拜欧学习,曾赴意大利,回国后在皇家地毯厂任设计。1786年任宫廷画家,精研皇家收藏的委拉斯开兹的作品。戈雅受到百科全书派的思想影响,身在宫廷而具有强烈的民主意识,所作贵族的肖像常带批判意识。拿破仑军入侵西班牙以后,他创作了充满爱国情感的《五月的枪杀》和铜版组画《战争》。戈雅晚年创作了铜版组画《狂想曲》和一系列寓言性的油画,尖锐地指向官僚统治和宗教禁锢的种种黑暗。

这里选译他不同时期的三封信。札巴特是戈雅的朋友,当时将在新成立的美术学院任职。

书信三则

致马尔丁·札巴特

1786年8月1日,于马德里

亲爱的马尔丁,正像我上次信上说的,我现在能有时间尽情地给你写封长信了。尤其是我现在不能行走,因为我从马车上跌下来了。那辆马车的钱已付了一半,九十个金币。那真是辆漂亮的马车(这种马车全马德里只有三辆),是

英国式的,比所有其他马车都要轻。镀金的铁架亮铮铮,这里的人们常常要驻足瞧上它一眼。我们给它套上一匹马试一试,那匹马是我十年前买的一匹非常好的马,当时就想着买辆好马车。我与卖主驾着马车上路了,疾速地行进,一切都好。出了马德里之后我们加快了速度,我抓着缰绳,这时他问我可否把他带往那波里坦(他是那里人)。我把缰绳交给他,想学点儿新花样;这时我们沿着路中间飞奔——路很宽,但还不合他的意——我们突然转弯,一下子停了下来,车、马、人都倒了,谢天谢地,没有什么大损失。我伤得最重,自从圣·詹姆斯节之后(发生了这件事之后),我每天都盼着医生允许我走走路;伤的是右腿,但没有骨折,也没有错位。

我早就选定自己愉快的生活方式,从不打算侍候他人。那些想从我这里得到东西的人来拜访我,我总是回避交往,除非是很值得信赖的人,或由朋友引见的人。我拒绝所有的工作;我越是回避交往,就越是有人要同我交往(现在仍然如此),简直使我不知如何是好。这对我来讲太不可理解,大概对你来讲也是如此。

我知道,有些人想到挂毯厂工作,我对这没有兴趣;不过有一点我感到高兴:一些值得帮助的艺术家可以此谋得生计。有一天巴尤来找我——这使我感到意外,因为我们很少见面——他对我说,最好是为国王服务,并说他一开始年薪便有一万二千里尔斯,从(拉斐尔)蒙哥斯那里领取,也是因为我的帮助;现在我很有希望进王宫服务,还有拉蒙。我与拉蒙均在王宫考虑之列,因为巴尤和米拉奉国王之命寻找全西班牙最好的艺术家,他们二人各推荐一名。巴尤推荐了他的兄弟,并且安排了有关事宜,所以米拉便要推荐我,去为挂毯厂画设计图和为国王做其他工作,年薪一万五千里尔斯。我感谢了他的好意,还弄不清楚是怎么回事;之后不到两天,我们便得到消息,国王已下诏书,条件如前所述。在我们得到这个消息时,诏书已下,财政部已得到通知。我们前去吻国王、王太子和小王子们的手。现在我还没能明白所发生的这一切。

我已做的工作换得了二万八千里尔斯,我不想要更多的钱,感谢上帝。你现在已知道我的情况了;再也不会说我是个寡言的人。

代我向D·胡安·马尔丁问好,请将附信交给我姐姐。

永远是你的弗朗西斯科·德·戈雅

致伯纳尔多·德·伊赖尔特

先生：

为了发挥我那几乎早已被痛苦的沉思而压抑的想像力，以及为了补偿，至少是部分地补偿由于一些事务所耗去的费用，我着手画一些宫廷画。在这些画里，我能够表现我从观察中获得的感受，而这些感受通常不大容易在遵国王之命所做的工作中得到表现。此时我能尽情地发挥我的想像力和创造力。为了您所知道的原因，我想过要把这些作品呈给美术院。并且，我也希望，如果这些作品放在那些评判教授们的面前，我的目的也能够达到。然而，我相信我是正确的，我觉得先把作品送给您看是明智的，请您——一个非凡的、无可相比的天才权威——先审查这些作品，并考虑相关的环境因素。我求您能保护我与这些作品。我目前的境况使我急切需要您的帮助，此时您的帮助比以往您给予我的帮助都更为紧迫。愿上帝赐予您许多朋友。

1794 年 1 月 4 日，于马德里

您忠实的仆人弗朗西斯科·德·戈雅

致伯纳尔多·德·伊赖尔特

阁下：

真不知怎样才能报答您如此的好意！我十分高兴您向圣·弗尔朗多学院的教授们推荐我，感谢您关怀我的健康以及您对我的作品的赞扬。我感到自己又被新的勇气和精力鼓励着，使我想去从事更值得为之献身的工作。

还使我感到慰藉的是，只要这些画使您赏心悦目，它们将留在您那里。我目前正在制作不久将完成的一幅画，画的是疯人院：两个裸露的男人正与一个看护员厮打，那看护员正鞭打他们，其他人都用一块麻布遮盖着——我在萨拉哥萨见到过这种情形。一旦作品完成，我即刻送给阁下。

愿您不倦地继续您的大业，并帮助我克服路途中的困难。愿上帝赐予您许多朋友。

1794 年 1 月 7 日，于马德里

您忠实的仆人弗朗西斯科·德·戈雅

伦勃朗

(伦勃朗[Rembrandt] 荷兰画家,1606—1669)

伦勃朗不仅是荷兰的,也是整个西方艺术史上最伟大的画家之一。他出生于莱顿的一个小磨坊之家,青年时期在阿姆斯特丹即获得艺术上的极大成功,但临近中年时,伦勃朗连续遭到打击:丧妻、艺术生涯的挫折、负债……。而在这一过程中,伦勃朗对于人生的认识却更加深化,艺术上更加成熟,创造了独一无二的风格,并且为后人留下了极为丰富的艺术遗产。

伦勃朗前期的绘画坚实而严谨,后期更趋于泼辣苍劲;他使光线在绘画中扮演了戏剧性的角色——人物的性格心理由于光线的衬托而更为深邃动人。伦勃朗不仅是伟大的油画家,而且是伟大的版画家,在历史画、宗教画、风景画和肖像画方面都创造了大量的杰出作品。

康斯坦·绪金斯(K.Huygens,1596—1687)是当时荷兰政府中的要人,又是艺术收藏家,伦勃朗的许多作品曾由他收购或经他卖给奥连治亲王。这里选译伦勃朗给他的短简,但更为重要的是他在日记中对《犹大忏悔》一画所作的记述和评论。

致康斯坦·绪金斯

尊敬的阁下,善良的绪金斯先生:

希望您善意地转告殿下[①],目前我正满腔热情地为较好地完成他向我订购

---

① 指奥林奇亲王弗里德里希·亨利。

的三幅基督受难图而奔忙。这三幅画是:《基督的下葬》、《复活》和《升天》。而对"基督受难"和"降下十字架"的形式则悬而未决。上面提到的三幅作品,《基督升天》这一幅已经完成,其余两幅也完成了多一半。请您告诉我,殿下是否急于尽早拿到先完成的作品,还是要三幅一道,我好根据他的要求行事。这两者我都能做到,我的艺术永远是由您自由支配的,因而出于尊敬,准备从最新的作品中选送一些给您,相信您能笑纳。衷心问候您,并愿上帝保佑您健康长寿。

1630年2月,于阿姆斯特丹
您恭顺的仆人伦勃朗

附:关于伦勃朗的《犹大忏悔》
(康斯坦·绪金斯的日记)

他的《犹大忏悔》,即犹大把出卖主所得报酬的银币还给祭司长这幅画,依我之见,能够与任何艺术作品相媲美。让整个意大利尝试一下把这幅作品与过去优秀和值得称赞的画作比较。站在这幅人物众多的作品前,我的注意力集中在一个人物身上——绝望的犹大:他的面部因恐惧而扭曲,张惶失措,乞求、渴望得到宽恕,然而眼里却闪着无望的微光,他头发蓬乱,衣衫褴褛,手臂变形,扭绞双手,鲜血淋漓,他发疯似地跪下,痛苦地弯着身体——所有这些我所赞赏的特征,都与这个世界人们的优雅形成对照。甚至世上最愚昧的人也会明白,古人并没有创造出任何诗歌或绘画能与此相比。我应该断言,这不是普罗塔居勒斯[①]、阿佩莱斯或是帕拉西奥能够想像的,甚至纵然他们再生,也不可能想像如此丰富多姿的特殊而又普通的面貌——写到此我浑身颤抖!——如同这个荷兰工厂主的儿子所独创的形象。赞美你,向你欢呼,我的伦勃朗!无论特洛伊还是整个亚洲都没有像意大利那样获得如此之高的名声,而意大利和希腊加在一起也没有尼德兰这么大的荣誉——这荣誉来自一个年轻画家,这位年轻的荷兰人几乎从未离开过他的家乡,更不用说他的祖国了。

---

① 普罗塔居勒斯(Protogenes),公元前4世纪的希腊画家。

普 桑

(尼古拉·普桑[Nicolas Poussin] 法国画家,1594—1665)

普桑生于诺曼弟的中等家庭,十八岁赴巴黎深造画艺,二十九岁赴罗马,结识了意大利文艺界及其他领域的诸社会名流,四十六岁时返回故国,不足两年,又赴意大利罗马,终其一生。普桑久居国外,其作品受到许多国家的重视,遍布欧洲。但他对于建立法国古典主义艺术起了奠基的作用,故也称“法国绘画之父”。

普桑极力主张艺术应该遵循“崇高的风格”,这种风格源自拉斐尔罗马时期的作品,并使之具备更为严格的规范。他认为绘画的题材和主题应该是重大的;美必须合乎尺度;造型依据希腊的比例标准,色彩不可过于刺激,细节必须尽力概括,服从几何形体的规则。他的作品《阿卡迪亚的牧人》(图⑦)、《大卫的胜利》(图⑧)等,是他的艺术主张的实践。这里选译普桑给他在法国的艺术保护人尚塔勒(Chantelou)的两封信;在远离法国的漫长岁月中,普桑给尚塔勒写过不少的信。另一封信的收信者尚伯里(Chanbray)是尚塔勒的兄弟,他曾在1651年首次出版法文本的达·芬奇《论绘画》,其中采用了普桑的一些素描。

致德·尚塔勒先生

您3月15日的来函,与过去的信件表达的是同一意思,甚至还有过之,您下此断言,认为我上次给您的那幅画没有虚构或对事件进行渲染,是属于多愁善感的一类。受到非难和批评,并不使我苦恼,长期以来我对此已习惯,因为没有

人曾经饶恕过我。相反,不仅止于非难,我还经常成为诬蔑中伤的目标。当然,这并非坏事,因为它使我避免盲目自负,并且令我小心谨慎地对待作品,也就是我的整个生活。尽管非难我的人无法告诉我怎样才能做得更好,但他们却是迫使我寻找自己道路的原因。只有一件事情是我心向往之,却从未达到的,甚至不能斗胆言说,以免被认为野心太大。……我并非不知道,一般的画家声称,倘若一个人稍为背离他惯常的风格,就得改变手法,因为绘画技巧已经不幸沦为纯粹的版画了,如果说进入了坟墓可能更好些(如果它曾经因生气勃勃的希腊艺术而获得拯救)。在这个问题上,我所说的都是事实,并且不为人知。他们对此是无话可说的。请您一如往常那样仁慈地看看我将带给您的画作,尽管每一幅的描绘和着色都各不相同,但请您相信,我一定尽力而为,以使技巧完满,并使您和我自己都满意。

1647 年 4 月 7 日,于罗马

那些可尊敬的古代希腊人,世间美好事物的创造者,通过运用他们设计出来的各种样式创造出不可思议的奇迹。

实际上,"样式"这个词意味着我们创造过程中所奉行的比例、尺度和形式。它不允许超越,它迫使我们着手于一切事情时,要奉行某种标准和有所节制,因而这种标准和节制不是别的,而是某种手法或固定的程序,和使事物在本质上保存自己的手段。古代样式是一种把许多事物集中到一起的合成物,在其差异之中从来就存在着某种样式的不同,藉此才能被人理解,因而它们各自都有某种变化,大体上,当合成物的所有部分以适当的比例集中到一起时,就会从中产生出一种力量,这力量使面对它的人们在灵魂中产生各种激情。至于它何以会有这类效果,古代的先哲认为它们各自的特性是为了不同的目的;因此,他们把稳定、沉着、严峻的事物命名为"多立克式",并且把它运用于那些同样是稳定、严肃和充满理性的事物中去。而对于令人愉快和充满喜庆的事物,他们则运用"弗利吉亚"样式,因为它所具有的抑扬变化,比起其他样式来更加优雅,呈现出更加微妙的面貌。柏拉图和亚里士多德所赞美和欣赏的就只有这两种样式,其余的都被他们看做是无用的。他们认为那种热烈、狂暴的样式,太过严峻,会在

观者心中引起惊愕的情绪。

“希波利德式”本质上包含了某种文雅和甜美，使观者的心灵充满了欢欣。它适用于神圣的事物，适于表现荣耀和天堂景色。古人设计了“爱奥尼亚式”，并运用于表现酒神节的舞蹈和庆祝活动中，它具有欢乐的特性。

美好的诗篇显示出：为了用字的恰当、具有诗的形式及使其朗朗上口而安排韵律，需要付出多么大的劳动，并且要掌握多么奇妙的技能。纵观维吉尔的诗，他已奉行了这一原则，因为在他所有的诗篇中，他以这种技巧安排了诗行的音调，实际上，似乎是他说话的语调把那些事物带到我们面前，因而，在他谈到爱情之处，我们看到，他已巧妙地选择了某些优雅、令人欣悦和最别致中听的词，而在他歌颂武功，或是描述海战和海上风险时，则选取了刺耳、剧烈和令人不快的词；在倾听或是诵读时，这些就引起了恐惧。如果我为您画一幅像看上去属于这种格调，您一定会认为我对您是缺少温情的。

1647 年 11 月 24 日，于罗马

致德·尚伯里先生

先生：

在这么长时间的沉默之后，我终于必须努力唤回自己，尽管身体虚弱，但脉搏仍在跳动时，要使自己能够听见。我已有过足够的闲暇来阅读和思考您的《绘画概念》，这本完美的书给予我苦恼的灵魂，犹如甜美的甘泉给我欢乐。有些人仅仅通过别人的眼光看事物，被错误所囿，您是使他们睁开自己的眼睛的第一位法国人。对于顽固不化和难于改变的事物，您提供了热度，并使之柔软。因此，将来会有人发现，为了绘画的利益，他们在您的指引下能够奉献出某些属于自己的东西。

在考虑了由西格涅·弗兰西斯丘斯·朱利尤斯对美术这个部分所作的划分后，我冒昧地简单提出我所了解的东西。

首先必须弄清楚，这种模仿的本质是什么，并且要给它下定义。

定义。这就是在某种表面,借助于线条和色彩,对阳光下所有可见事物的一种模仿,其意图为愉悦感官。

人人都能推断的原理或许是这样:

没有光线什么也看不见

没有一种透明的媒介物什么也看不见

没有轮廓什么也看不见

没有色彩什么也看不见

没有距离什么也看不见

没有"仪器"(眼睛)什么也看不见

接下来是不能教的,它附属于画家;但首先,是关于内容的:

必须选择高贵的内容,而不能接受画匠们的那一套。为了使画家显示出他的精神和勤劳,作品必须选择所能接受的最优秀的形式。开始必须处理好章法,继而修饰、装饰、美化、增色,赋以生气,服装风习有真实感和经得起评判。最后这些部分是属于画家自身的,不可能教授。比如维吉尔的《金枝集》,没有人能发现,也没有人能夺走,除非命运之神引导他。虽然这几个部分包含着值得技巧高超的大手笔去发挥的内容,但我恳请您也考虑这一小小的例子,并直率地告诉我您的感受。我非常明白,您不仅能够扑灭灯盏,而且也能给它添油。本来我应该进一步说明的,但由于过分的精神集中引起的激动使我非常虚弱。此外,我曾发现,当自己与优点价值高于我的人谈话时,就像土星运行在我们头上一样,感到非常羞愧。您把我看得比实际的我高明,这是对我友谊的结果,在这一点上,我永远是您的债务人,并且偿还不清。

1665年3月1日,于罗马

您最恭顺、最满怀敬意的仆人普桑

华 托

(J·安东尼奥·华托[J. Antonie Watteau] 法国画家,1684—1721)

华托出身于下层社会,十八岁赴巴黎,曾在喜剧院画布景,并与一些杰出的文人如博马舍等常有交往,华托倾慕鲁本斯和佛兰德斯学派的艺术。

普桑提倡的古典主义的崇高风格,受到路易十四官方的支持,但“普桑派”与“鲁本斯派”在法国艺坛却长期处于相互争执的状态。到路易十四逝世时,“鲁本斯派”占上风,而巴洛克艺术则在法国18世纪发展成为罗可可艺术。华托正是这一转折的关键人物——是罗可可的先驱者。

他的《发舟西苔岛》一画使其声名大增,上流社会和贵族竞相求购他的作品。华托在油画艺术中创造了一种特殊的风致,人称“梦幻式的艺术”,华丽精致却绝无浮艳轻佻之弊。

德·朱利安(De Julienne)是一位收藏家,巴黎文化圈子中华托的好友。他收藏了大量华托的作品。华托以三十七岁的年龄而早逝,朱利安在这位天才艺术家死后第五年,整理出版了四册华托的版画素描集子,这是西方艺术史上印刷出版的第一部艺术名匠的画集。

给德·朱利安先生的信

阁下:

我把列奥纳多·达·芬奇伟大著作的第一卷(《论绘画》)还给您,并向您致以诚挚的谢意。至于鲁本斯书信的手稿,如果不使你太过为难的话,我想暂时留下,因为尚未读完,自星期二以来,左边的头痛就令我不能合眼,而马里奥特希

望我明天清晨能够用一剂泻药,他认为对目前的高热对我会有极好的效果。在这期间或星期日您能来看望一下,将会给予我无法言说的快乐;我会给您看一些诸如诺金风景一类的小品,对于此,您有过很好的意见,也正是由于这个原因,我才第一次在如此令人尊敬的朱丽安娜夫人面前绘制。

目前,我尚未能如所祈愿的那样工作,因为我手头的红铅笔和灰粉笔都太过坚硬,一时又找不到别的。

A.华托

阁下:

承蒙您厚爱,马里尼今天上午给我带来了猎物,待他回去时就送还给您。我已在画布上画了一只野猪的头和一只黑狐的头,一俟完成,您就可以把它送给德·洛斯梅尔先生。我不否认,对这幅大画我非常满意,并且希望您本人和夫人也同样感到满意,因为您夫人确也如我一样喜爱这种打猎题材的作品。我需要热桑特给予那幅出色的《接近》以帮助,去放大右边的画幅,因为我发现自己压缩了空间,所以对树下的马已进行了重新安排,在对全体变动时以取得一致。我准备在星期一的下午着手干这件事——午前,我得用红粉笔把意图勾出来。代我吻夫人的手。

A.华托

阁下:

承蒙阿贝尔·德·努瓦尔蒂先生好意,已经给我送来了鲁本斯的那幅作品,那上面有两个安琪儿的头,云端有一个凝神的妇女形象。我相信,没有什么别的能给予我更大的愉快了。为了我,您和您的侄子德·努瓦尔蒂先生同意出让如此珍贵的一幅图画,我想,这已经非友谊所能做到。从我接受它的那一刻起,就没有平静,我把它放在桌子上,犹如放在神龛里,而我的眼睛一刻也未从那上面转开来;要使一个人确信,鲁本斯曾经达到过比这幅作品更完美的境地,是非常困难的。在我亲自向努瓦尔蒂尔先生致谢之前,请您代我向他转达真诚的谢

意。我将让到奥尔良去的下一个信使带信给他，并且还将奉上表达我的感激之情的《逃往埃及途中的休憩》。

您恭顺的朋友和仆人 A.华托

温克尔曼

(约翰·温克尔曼[Johann Winckelnmann]
德国考古学家、美术史家,1717—1768)

现代意大利美术史家和美学家 L.文杜里曾指出:真正的美术史著作,是由 18 世纪德国的温克尔曼开始的。他的《古代艺术史》一书,是这方面的权威著作,为后世研究古代艺术打下了基础。

温克尔曼近四十岁时赴意大利,在梵蒂冈图书馆进行研究,同时到罗马、佛罗伦萨等地考察,前后达十三年之久(直到逝世)。

处于 18 世纪中期的温克尔曼,意识到了封建专制政体的腐败,因此他在研究古代艺术时,特别强调了希腊艺术的发展是与当时的民主政治有关联的。温克尔曼依照风格把古希腊的艺术分为"古风时期"、"古典时期"、"希腊化时期"。虽然不够严谨,对后世却有很大启发。

温克尔曼分析古代雕像,概括性地提出了希腊艺术的美在于"高贵的单纯与伟大的静穆"。这一思想对后世影响颇深。

18 世纪至 19 世纪,许多美学家和美术史家(包括黑格尔、歌德等人)都受到他的影响,温克尔曼的美学观被当做 18 世纪新古典主义的指导,而新古典主义又成为当时学院派的规范,这种规范被革新派(浪漫主义、写实主义等)视为发展的障碍。所以,文杜里又称温克尔曼为"伟大的绊脚石"。

希腊艺术

希腊杰作有一种普遍的突出的标志,这就是无论在姿态和表情上,都显出

一种高贵的单纯与伟大的静穆。正如海水表面波涛汹涌,但深处总是静止的一样,希腊艺术家所塑造的形象,在一切剧烈中都表现出一种伟大而镇静的心灵。

这样一种心灵,就是现在陷于极端痛苦之中的拉奥孔的面部,而且不仅仅在面部。他的痛苦在周身每条筋脉上都可以看出,纵使不看面孔和其他部分,只看他疼得抽搐的腹部,我们仿佛也会感觉到自己也在忍受那种痛苦;而这种痛苦,我要说,尽管表现出来了,然而面孔和全身姿态却并未显出任何狂烈的激动。他没有嚎啕大哭,像维吉尔曾在诗里所描写的那样。他张嘴的形态不允许他大哭,他的表情倒可以说是勉强压抑住的恐怖的惊叹,像萨多莱特所描写的。身体感受到的痛苦和心灵的伟大以同等的力量贯注于整体结构,而且好像是经过平衡了似的。拉奥孔感到痛苦,但是他的痛苦像索福克勒斯所描写的斐洛克特提斯的痛苦一样:他的苦楚打动我们的心灵深处,但是也促使我们希望我们自己能像这位伟大人物那样受得住苦楚。

这样一个伟大心灵的表现远远超越了美的自然的描绘;艺术家一定先在自己身上感觉到这种精神力量,然后才把它刻在云石上。希腊把艺术家和哲人结合在一个人身上,产生过不止一位麦特罗多罗斯。智慧伸手给艺术,把超乎寻常的心灵灌注到艺术作品里去。

如果艺术家给作为祭司的拉奥孔加上一身衣装,那么隔了这一层衣服,我们可能只会感觉到他的一半痛苦。贝尼尼甚至坚持说,在拉奥孔的一条大腿上,他看到蛇毒开始发挥作用。

希腊雕像的一切动作和姿态,如果不表现这种智慧的特点,而完全表现为火烧火燎和狂颠激烈的行动,那就陷入了古代艺术家称之为"狂烈激动"的错误。

身体的状态越为平静,则越能巧妙地塑造心灵的真实特征。在偏离平静状态很远的一些姿态中,心灵都不是处于他所最为固有的状态之中,而是处于一种激荡和受到强制的状态之中。在狂烈激奋之中的心灵更能表现特征和气质;但是心灵在和谐与宁静的状态中,才表现出伟大和高尚。在拉奥孔身上,如果只表现出痛苦,那就是狂烈激动了;因此,艺术家为了把心灵的特征和高尚融为一体,便赋予他在这种痛苦中最接近平静状态的行动。但是,在这种平静中,心灵必须只通过它的而不是其他的心灵所特有的气质表现出来,表现得平静,同

时具有感人的力量;要塑造得静穆,而不是冷漠和令人无精打采。

与此相对立的实际情况,与此相对立的极端,就是今天的特别是初出茅庐的艺术家们的十分平庸的趣味。他们的赞许毫无价值,在那里占上风的是伴随着一种狂烈火焰的姿态和表现方法,他们神气十足地自认为表现得“很坦率”,就像他们说的那样。他们得意的用语是“对峙姿势”,他们认为这种姿势就是一件完备艺术作品得到塑造的全部特征的总和。他们在他们的艺术形象中追求像一个偏离了轨道的彗星那样的形象的心灵;他们希望在每一个形象中都看到一个阿亚斯和一个卡帕尼乌斯。

优美的艺术和人一样有它的青年时期,这些艺术的发端看来正如刚刚迈步的艺术家一样,只喜欢言过其词和制造讨人喜欢的效果。埃斯库罗斯的悲剧中的缪斯具有这样的形体,他的“阿伽门农”一部分原因就是由于夸张而比赫拉克利特所描写的一切大为减色。最初的希腊画家的绘画,大概无不同于他们第一位高明的悲剧作家的描写。

激情,这种稍纵即逝的东西,起初都表现在人类的行动之中;镇静的、深沉的东西最后才会出现。但是赏识镇静而深沉的东西需要时间;这是大师的特征;他们的学生甚至都是追求强烈的激情的。

艺术哲学家知道,这种看样子是可以模仿的东西是何等难以模仿。

拉法奇这位伟大的画家不可能企及古代艺术家的趣味。在他的作品中,一切都处于运动之中。人们观看这些作品被弄得精神分散,就像在一个集会上所有的人同时都要发言一样。

希腊雕像的高贵的单纯和伟大的静穆,也是鼎盛时期希腊文学著作、苏格拉底学派的作品的真实特征;这些特征构成了拉斐尔的突出的伟大,而拉斐尔之所以达到这种伟大,正因为他模仿了古代艺术家。

也正是像他那样一个如此美丽的躯体所蕴涵的十分优美的心灵,适应了在近代首先感受和发现古代艺术的真实性格的要求,而且,他的最大幸福就是,在他当时的年龄,丑陋的和未完全定型的心灵尚无先入为主的印象而保存了下来。

拉斐尔的西斯廷圣母

德累斯顿皇家造型艺术画廊的无数珍品中有一幅出自拉斐尔手笔的贵重作品(图⑨),而且像瓦萨里和其他人所指出的,出自他才气横溢的时期。圣母抱着圣子,圣西斯图斯和圣巴巴拉跪在两侧,还有两个天使在前面。

这幅画是皮阿钦查的圣西斯廷教堂的祭坛的主要绘画。艺术爱好者和鉴赏者不断前去那里观赏拉斐尔的这幅作品,正如人们仅仅到特斯匹伊去观看伯拉克西特列斯的优美的爱神一样。

请看圣母,她的脸上充满纯洁表情和一种高于女性的伟大,姿态十分神圣文静,这是古代艺术家常常灌输于他们的神像之中使之充盈的。那整体的轮廓是多么伟大,多么高尚!她手中的婴儿的面孔比一般婴儿崇高,童稚的天真无邪似乎散发出神性的光辉。

下面的女圣徒跪在她的膝前,表现出一种祈祷的心灵的静穆,但是远在主要形象的威信之下;伟大的艺术家又以她的面孔的优美弥补了这种低下地位。

在这个形象对面的男圣徒是一个极受崇敬的老人,他脸上的特征看来显示了他已把青春献给了上帝。

圣巴巴拉对圣母的崇敬通过她在胸前握着的美丽的手而显得更为鲜明、更为动人,男圣徒西斯图斯的姿势通过一只手的动作表现出来。这个动作同样向我们刻画了男圣徒的惊喜,艺术家正是想用更多样的手法来表现这种喜悦,艺术家在表现女性端庄时更注意到男性的力。

虽然时间已经夺去这幅绘画的许多鲜明光泽,颜色的力量也有一部分减弱;但画家给予他的双手创造的作品的心灵,还依然青春常在。一切前来观赏拉斐尔的这件作品的人,都希望观察到细小的美,因为这些细小的美给予了荷兰画家的作品以很高的价值,如:尼切尔或者杜的辛劳勤勉与一丝不苟,凡·德·维尔夫的象牙般的细腻肌肤,或者一些拉斐尔现代同胞的极为明净的描绘。然而,我要说,他们,若想在拉斐尔身上发现伟大的拉斐尔,则纯属徒劳。

艺术中的抽象思维——寓意

为了艺术的发展,还有一大步应该迈出。开始偏离或者实际上已经偏离旧轨的艺术家,都在寻求大胆地跨出这一步;但是他的脚落到了艺术的险滩上,所以显得踟蹰不前。

圣徒传、寓言和变形记故事,是几百年来近代画家的永恒的和几乎是惟一的题材。他们千方百计地加以运用,加以艺术构思,最后终于使得艺术哲学家和鉴赏家感到厌烦和嫌弃。

凡是具有学会思考问题意愿的艺术家,都会认为这种做法漫无目的,从而不再刻画一个达芙妮和一个阿波罗,不再刻画普罗塞彼娜、欧罗巴以及诸如此类人物的诱拐。艺术家要致力于像一位诗人那样的刻画,要通过寓意的图画来描绘形象。

绘画要扩展到不能感知的东西上去;这是它的最高目标,希腊艺术家就曾致力于达到这个目标。古代文献已予这一点以明鉴。画家帕尔哈西乌斯,像阿里斯提特斯塑造心灵那样,据说,甚至能够表现出整整一个民族的性格。他描绘雅典人,同时表现出他们的善良和残暴,灵活和执拗,勇敢和怯懦。这种表达所以可能,就是因为其是通过寓意的途径,通过表示一般概念的图画。

艺术家在这里,就如身临一片无人之境。野蛮的印第安人缺乏类似的概念,没有可以表达诸如感激情谊、空间、持续性等等的词汇,他们的语言却不比近代绘画更缺少表达这种观念的符号。凡是思考得比调色板所能达到的界限更为远阔的画家,都希望积累大量知识,从此出发,他就能够描绘不能目睹的事物,富有含义、令人可以感知的图画。这类的完善作品现在还没有:迄今的探索还不明显,还没有达到这一伟大的目标。艺术家将会知道,里帕的神像学,胡格的古代民族文物会给人带来多少愉快。

最伟大的画家仅仅选择熟知题材的原因就在这里。安尼巴尔·卡拉齐,并没有像一位寓意诗人那样通过抽象的象征和可以感知的图画,来表现法尔尼斯画廊中法尔尼斯家族最负盛名的业绩和事件,而仅仅在人所熟知的寓言中显示了他的全部力量。

德累斯顿皇家造型艺术画廊毫无疑问收藏了最伟大的大师的作品，大概超过了世界上的一切画廊。陛下作为造型艺术最有造诣的鉴赏家，仅仅致力于严格选择最完美的作品；然而，在皇家搜集的珍品中，历史题材作品是何等少见！寓意和史诗题材的绘画则更为罕见。

伟大的鲁本斯在伟大的画家中是最富特点的，他在伟大的作品中走上了这种绘画的没有先例的独创道路，像一位崇高的诗人一样。他的最伟大的作品是为卢森堡绘制的画廊，凭借技巧最为高妙的铜版画家之手，已为整个世界所熟知。

在鲁本斯之后，近代不容易开创和完成更为优异的这种类型的作品，例如维也纳皇家图书馆的圆形屋顶，那是由丹尼尔·格朗绘画并由冯·泽德尔梅耶铜版复制的。凡尔赛勒·莫旺创作的描写赫拉克勒斯事迹的画，是对勒莫安的弗勒里的赫拉克勒斯主教的暗示；法国把这幅画作为世界上最伟大的作品加以炫耀；和德国艺术家注重学识和富于智慧的绘画相比较，这类作品给人的印象不过是甚为一般、没有远见的寓意而已。这就和一首颂诗一样。其中最强烈的思想指向日历中的名称。这里本是造就某种伟大业绩的地方，但令人惊异的是这种事情并没有出现。不过，应该承认，即使由于对一位大臣的崇拜，而把他的事迹描绘出来装饰皇宫中最引人注目的壁板，画家也是难以得心应手的。

艺术家需要创造这样的作品，创造从整个神话系统，从古代和近代最优秀的诗人，从许多民族神圣的哲学，从古代文物、石刻、钱币和有形象及构图的器具中，汲取在诗中变成了抽象概念的那些可以感知的人物和形象。这些丰富的材料应被予以某种适当分类，在可能的个别场合加以特别使用和解释，才能对艺术家有所教益。同时，通过这种办法才能开辟一片广阔天地，以便模仿古代艺术，以便给我们的作品带来古代艺术的高雅趣味。

我们今天装饰艺术中的高雅趣味，维特鲁威曾因其受到损害而提出痛切控诉，但在近代却遭受到了更多的损害，这部分是因为一位画家——弗尔特罗的莫尔托强制推行的怪诞绘画，部分是因为推行了毫无意义的室内画。这种趣味，通过对于寓意的认真研究仍可以得到净化，并获得真理和智慧。

我们用贝壳制作的螺旋形和典雅的装饰，现在是任何图案上不可缺少的，在许多情况下不比做成小城堡和宫殿形状的维特鲁威烛台更为自然。寓意可以把一种智慧交付人手，使最细小的装饰合乎它所在地点的要求。

雷诺兹

（乔舒亚·雷诺兹[Joshua Reynolds]
英国画家、艺术教育家，1723—1792）

雷诺兹是18世纪英国重要的画家，是与庚斯博罗相匹敌的肖像能手，也是学院派艺术的倡导者。

雷诺兹青年时期即以善作肖像而在家乡著名。二十六岁时曾赴罗马，他认为模仿和研究前辈大师——提香、科勒乔、伦勃朗等是最重要的艺术学习。他所画的当时上流社会人物的肖像不可数计，其中较著名的是《悲剧演员西顿夫人》和几幅小女孩儿画像。

1768年英国皇家美术院成立，雷诺兹出任院长。1769年到1790年间，他作了十五篇艺术演讲，这里选译其中一部分。这些演讲，可以说是自文艺复兴以后由意大利卡拉奇学院、德国的孟格斯、法国的普桑等人所形成的古典主义与学院艺术的总括。

雷诺兹谙于画艺且有相当的艺术理论修养，他的理论为后世的美术学院教育立下了有系统的规范。但同时也为许多富于独创精神的艺术家视为桎梏，浪漫派诗人和画家威廉·布莱克对他的无情的批判即是突出的代表。

艺术演讲录

关于演讲的看法(选自第十五篇演讲辞)

我确实感到我所表达的看法是何等的不充分。为了阐明艺术的潜在优点,并引申出它的内在原则,较之不停地投身于使用画笔和调色板,似乎更为重要的是具备写作方面的技能和经验。也许正因如此,姐妹艺术对于提高批评是有益的。诗人当然也会写散文。当人们解释和阐述一些最精辟的原则时,可能视实践为艺术领域中一个较低的层次。尽管如此,也不应阻止那些不受其他约束的艺术家把他们的思想尽可能地整理清楚,把他们的经验成果献给公众。一个艺术家对于自己的专业所拥有的知识,不仅足以补偿任何在文笔精雅或条理清晰等方面的欠缺,而且是更具有本质意义的。同时我相信,一篇出自画家之手的评论短文,较之那些我们常见到的卷帙浩繁的著作,更能促进我们的艺术理论的发展;这些文章的意图,看来与其说是传播任何有用的知识或教导,倒不如说是展示作者对自己无法实践的观念的精心研究。一个艺术家在他所从事的艺术领域中,知道孰是孰非,而不会老是以含糊不清的热情之美去戏弄可怜的学生,或是用想像出来的无法共存的各种优点的结合来为难学生……

回顾我的演讲,使我不无欣慰的是,我并没有对那些新的、不成熟的意见妄加鼓励,也没有支持某些谬论,不管它们看来具有多么新奇的诱惑力,不管在一个短暂的时间内,也许它们曾令我迷惑过;但我仍希望不曾对年轻学生的争论施有任何不好的影响。我一直在寻求一种坦率的诚实的方法,我只不过是以一些最受赞许的画家的艺术实践为例子来论述艺术。由于绘画与其他姐妹艺术具有相似之处,因而它们对我们的自然怀有共同的意趣,所以我尽量以那些能为大家所赞许的例子来进行论证,以便这类问题能为大家所接受。虽然在我的所有演讲中,并不想自命为有什么新的发现,但我自己仍然觉得,它与其他人用

良好的直觉感受和朴素的判断所获得的发现有所不同,我是在一个更为牢固和持久的基础上,成功地建立了艺术的各种规律和原则。

关于崇高风格的首要原则——关于美——关于从时尚中区分出自然的真正特征(选自第三篇演讲辞)

先生们:

正如我在上一次的演讲里所讲到的,初学绘画的人首先必须努力掌握熟练、灵巧的技法,而且也只能局限于摹写出眼前的客观对象。然后,我建议那些已经掌握了基础技法的人,应该勤奋地学习前辈大师的杰出作品。假如他们能认真思考我此时提出的忠告的话,他们或许能从中得益。与此同时,我也尽力提醒他们,不要绝对地屈从于某个权威大师,无论他如何优秀;而且提醒他们,不要只是一味模仿某一大师的风格,而使自己与丰富多样的大自然隔绝开来。但今天在这里,我要进一步指出,不要过分地摹写自然本身,在绘画艺术里有着较之所谓模仿自然更为高贵的品质,而这些高贵的品质正是我所希望阐明的。那些已经经历了初级练习的阶段,可以进而窥探艺术堂奥的学生,还有那些对自己的笔头功夫已有把握,而且也有闲暇去思考一些问题的人,现在必须认识到,一个人如果仅仅局限于模仿自然,那就永远也无法创造出任何伟大的事物;也永远无法使自己扩展心胸、提高境界,或者能令观者的心灵有所激动。

一个真诚的画家必须有着更为博大的愿望;不是力图以精细而熟练的临摹品取悦观众,而是必须致力于以自己的崇高观念提高观众;不是以欺骗观众的表面感官而博取时誉,而是必须以强烈地感染观众的想像力而努力取得成就。

现在,我们所确立的原则是,艺术的完美品质并不存在于仅仅对自然的模仿之中,也完全不在于标新立异。实际上,这一原则是以古今一切有识之士的普遍见解为依据的。古代的诗人、演说家、智者都一贯主张,所有的艺术只有具备了理想美才能趋于完美。他们不断谈到他们那个时代的画家和雕塑家的创作实践,尤其是以菲狄亚斯(古代最受喜爱的艺术家)为例,阐明他们的主张。他们几乎无法充分地以自己的语言表达出对这类天才人物的赞美之情,于是求助于诗意的热情。他们把这种热情称之为灵感,一种来自天国的馈赠。对于艺

术家们来说,也应该神游于天国之域,撷取完美无瑕的关于美的理念以滋养心灵。普罗克勒斯说:“那些认为只能按自然的状貌来塑造形象,并把自己局限于对自然作精确模仿的人,将永远无法获得完美无瑕的美。因为自然的创造物充满了不匀称,而且缺乏真正的典范的美。因此,当菲狄亚斯创作朱庇特像时,从不仿制任何眼前的客观对象,而只是依据由荷马的描述在他心目中所形成的形象。”西塞罗也说,菲狄亚斯这位艺术家“当他雕刻朱庇特或密涅瓦神像时,从不会在面前置以任何现实中的人物形象作为仿制的模型,而是在心目中存有一个更为完美、理想的美好形象,他对此反复地思考着,以遵循这种理想来指导他的全部技巧和劳作。”

现代人和古人一样,同样认识到存在于艺术中的这种高贵的品质,也同样了解它在艺术中的意义。在每一种语言中,都有表述这种高贵品质的语汇。如意大利语的 gusto grande,法语的 beau ideal,和在英语中的 great style,genius 和 taste,等等,都是同一事物的不同名称而已。人们认为,正是这种理性活动的尊严,使得画家的艺术表现出崇高感,也正是它,使得真正的艺术家与仅以技巧熟练为能事的工匠判然有别;而且也正是它,能在顷刻之间便制造出崇高的效果,意味深长而又富于诗意;所有这些,都是无法以缓慢而反复的努力便可达到的。

无论古人或现代人,在论及艺术的神圣原则时都怀有一种热情;但是,正如我以前曾说过的,仅以热情的赞赏、钦佩之心是不能获得知识的。虽然一个学生可能会由于热情的赞美而唤起他的注意力,激发起他的愿望,从而在这崇高的事业中持续前进,然而也有可能,这种所谓的兴奋刺激也会产生某种消极的作用。他审察自己的心灵,发现并没有那种据说其他人都曾蒙受过的神圣的灵感;他也从未能神游于天国以获得新的思想;他觉得自己并不比一般人的观察力和理解力具有更多的其他条件。于是,他在词采华丽的宣言中变得沮丧,认为寻求一个在他看来是存在于人类功业之外的目标是毫无希望的。

但就如在其他场合一样,在这里我们应当区分出热情与理智各自占有的分量。我们应当允许和赞扬那种强烈的表现力,为了以饱满的力量表达出完整艺术效果的崇高的观念,这是必须具备的;同时我们应当警惕在一片含混的赞美声中丧失真理与可靠的原则,而只有在这些原则之上,我们才可以有所思考和付诸实践。

要解释清楚这种崇高风格存在于何处并非易事;假如学生的心灵完全有能力接受它,那么要用语言来描述获得它的恰当方式也是不容易的。如果能通过某些规则来教授趣味和天资的话,它们就不复是趣味和天资了。但是,虽然既没有也不可能有任何精确无误、永恒不变的训练或获得这些崇高品质的规则,然而我们又确实可以说,这些崇高的品质总是在起着作用。能否获得它们,又是与我们观察自然创造物的注意力、与我们的选择技巧、与我们对领会的敏锐性、与我们观察的条理性和善于互作比较等等都是密切相关的。有许多美的事物存在于艺术中,初看起来它们并非语言训诫所能阐明,然而却易于被归纳为实践的原则。经验无疑是头等重要的,但不是每一个人都能从经验中得益;使绝大多数人产生失误的,往往不是由于缺乏寻求目的的能力,而是由于不知应追求什么目的。崇高的理想的完美无瑕和美好事物不应在天国里苦求,而应在尘世中追寻。它们就在我们身边,环绕着我们。但要在自然中发现什么是畸形的,或换句话说,什么是例外和反常的,这种能力只能从经验中得到。在我看来,艺术的全部的美和崇高,存在于能够超越出所有标新立异的形式、褊狭的习惯和特征,以及各种各样无益的细节。

对于大自然中所有呈现在我们面前的客观对象,若我们仔细审视,将发现其瑕疵和缺陷。即使是最美的自然形态,也有着某些弱点、烦琐或不完整的缺点。不是每一个人的眼睛都能察觉这些缺陷。必须要有一双长期习惯于观察和比较各种形态的眼睛,通过长期地观察同类事物所一般共有的种种形态,才能特别地掌握认识种种缺陷的能力。假如一个画家希望具有最崇高的风格的话,那么这种长期不懈的观察与比较就是他应该首先要学习的。通过这种方法,他才能获得关于美的形态的正确观念;他才能让自然本身得到纠正,以完美的自然代替不完美的自然。他的眼睛变得能够从一般的客观形态中,区分出事物中的缺陷、累赘和丑陋的东西;他悟到了一种比任何对象的原始状态都更为完美的关于形式的抽象观念。这或许看起来是不可思议的:他竟是通过描绘各种不同于任何客观对象的形象来学习构思。这种关于自然的完美状态的观念,艺术家把它称之为理想美,是崇高的指导原则。正是在它的指导下,才产生出天才的作品,也正是由于它,菲狄亚斯才获得了他的声誉。菲狄亚斯在一个理智原则的基础上工作,这个原则一直大大地激发着艺术家的热情。通过这种方

法，假如你有勇气走同样的道路的话，你也可以取得同样的成就。

这就是我们曾经追寻的理想，而且似乎有权利被称之为神圣的，它有如最高裁判者，握有世间万物生死予夺的大权；因为充满生气的自然万物的存在形态无不蕴涵着上帝的意愿和目的。一个人一旦完全心领神会地掌握了这种观念，不用担心，他将促使自己和其他人都受到感染和陶冶。

一个艺术家要掌握那些重要的形式的观念，完全来自于对自然的反复体验和对客观对象作严格的、反复的比较。如果可以这样表述的话，那么我认为所有对这些形式观念的背离都是有缺陷的。我也知道，发掘、研究这种形式是需要煞费苦心的，但是有一条捷径可以较快地达到目的，就是学习古代雕塑家的作品。这些古代的雕塑家在大自然的课堂里努力不懈地研究，为后世的人们奉献出具有完美、理想的形态的雕像，这是一个艺术家一生艰难探索、苦心追求的最美好的创造。如果勤奋的努力能使古人取得这种成就，为什么你就不能希望经过同样的努力而获得同样辉煌的成就？我们有着同样的课堂展现在面前，就如它曾经展现在古人面前一样，因为大自然对于每一个希望成为她的学生的人从不吝惜她的教诲。

我意识到，对于那些认为一切事情仅凭运气便可以做到的人，或者具有天赋才能的人来说，这种艰难的探索会显得多余，甚至连伟大的培根也以嘲笑的口吻谈论各种均衡布局的法则或选择理想美的形态。他说："人们难于判定阿佩莱斯或阿尔布列特·丢勒两人中，何者更为不智；他们两位，一个是根据几何学的比例创作出人物形象，而另一个则选取若干个脸孔的最佳部分来组合一个出色的人像……画家必须凭借机遇来进行创作，而不是依靠法则。"

对于像培根这样伟大的作家和如此渊博的思想家，提出任何怀疑都是不慎重的。但他的文风过于简洁，因而他的意思有时是不易把握的。如果他是说美是不可能凭着法则创造出来的，那么他是错误的。从全部自然中我们可以得出一条法则，就是排除反常事物的法则；即使偶然超出这条法则，那么也必须依靠其他方面遵循了这条法则才能得出好结果。所有应该做的事，都必须在一定的原则上进行。如果不是这样，同样的事情就不能重复第二次。所谓凭运气，意思就是指任何事情都只是偶然出现的，是不确定的，或者说某件事物在等待着人们的偶然发现，却不能由人们主动地探寻，那么我不同意这位伟大的哲学家

的看法。所有那些令人愉悦的客观对象,都是遵循着某些必然的法则而使人产生愉悦之感的。但是既然令人愉悦的客观对象几乎是无限的,那么有关它们的法则就有着无穷的变化,每一个发现它们的人,都不是凭借运气或靠冒险,而是通过集中注意力和洞察力。

根据我所提出的这个可能遭到反对的原则,每一种存在物中美的观念是永恒不变的;在所有特殊的种类中都有其不同的主要形态,它们之间是互不相干、各不相同的,然而无可置疑都是美好的。例如,在人类的形象中,赫拉克勒斯、格拉德埃托、阿波罗各自代表了不同的美的类型,他们提供了如此众多的关于美的不同观念。

的确,这些形象在他们各自所属的类型中真正是极为完美的,虽然他们之间的特征和比例各不相同;但他们并非是根据某一特殊的个人形象来塑造的,而是依据一种类型而得到表现的。而且,正如我已经说过的,由于存在着一种一般的形态,这种形态属于整个人类;所以在每一个别的类型中都蕴涵有共同的观念和主要的形态,它们都是从每种类型各不相同的形态中概括出来的。以此,虽然各种儿童和成人的形态极为不同,但在儿童和成人中间,却分别有着各自的一般形态,它是更加完美的,它与任何个别的特殊形态大不相同。必须进一步指出,虽然对于每一种人类形象来说,一般划分出来的最完美的形态是理想的,而且优于那个种类的每一个单独形态,然而人类形象的最高级的完美形态,却不是从他们之中的任何一个的身上发现的。它既不存在于赫拉克勒斯身上,也不存在于格拉德埃托或阿波罗身上,而是一种从他们中间提取出来的理想形态,它既具有格拉德埃托的敏捷,也具有阿波罗的俊美和赫拉克勒斯的强健,它把三者的优点融于一身。因为任何一种事物的至善至美的形态,都必须包括有该种类事物的所有美好的特征,这种完美的形态不会只存在于某一种美好的特征之中而排除了其他:所有这些特征同样都是重要的,而且都是不可或缺的。

关于这些不同的特征的知识和区分它们的能力,对于画家来说无疑是必须具备的。虽然他从来不应忽略每一类型中的一般的完美观念,他仍以各种不同形态和比例的形象来使他的作品变化多姿。

类似的情况也表现于某种特殊的匀称或比例,有可能被认为属于反常的事

物;一个形象或瘦或胖、或高或矮,虽然不是很美,却仍然由于各部分之间的适当结合而看起来不太讨厌。

艺术家经过勤奋的观察而获得了清晰和明确的关于对称和美的观念;他把自然的多样化归纳为抽象的观念之后,这时他该做的就是逐步认识自然的真正特性,以便使自己与时尚区别开来。因此在同一风格之中和在同一原则之上,尽管他已经具有了与偶然的畸形事物截然不同的关于自然的真正形态的知识,他仍必须把那些外在的、做作的和不自然的姿态或动作,与简洁、高雅的自然区分开来。现代的教育应该负起这个责任。

不管手工的和装饰的艺术如何尽其所能地迎合时尚,在绘画艺术的领域中都必须彻底地把时尚驱除出去,画家绝对不能把这个反复无常的怪物错认为自然的真正产物;他必须抛弃所有因年龄或国籍而产生的偏见;必须无视于因地域和时间而变化的一切装饰物,而只是埋头研究那些放之四海而皆准的一般的特性。他把他的作品奉献给一切国家和一切年龄段的人们,请后人为他作证,他可以如宙克西斯那样说:“为永恒而画。”

忽略了把自然的本性与流行的时尚区别开来,便导致了为某些画家所支持的可笑的风格,他们把路易十四宫廷所盛行的仪态和风韵套到古希腊的神话英雄身上,其荒谬的程度就如同仿照路易十四的宫廷时尚来为希腊神话英雄穿衣打扮一样。

然而,为了避免这类错误,并保持自然的真正单纯的面貌,这是一件比看起来要困难得多的任务。我们经常会对时尚和习俗产生偏爱,而且顺理成章地称之为第二自然,这使得要区分什么是自然的、什么是教育的成果显得十分困难。人们甚至常常赞赏矫揉造作的风气;而且几乎每一个人的心灵都易于被狭隘的偏见所支配,人们既没有警诫自己的心智,也没有以自然的永恒不朽的理想纠正自己感情上的反复无常。

基于上述种种原因,我们必须求助于古人的指导。通过认真学习古人的作品,你将能领悟和把握自然真正单纯的本质;它们会启发你思考许多问题,假如你的研究仅仅局限于自然本身,这些问题很可能是你从来没有注意到的。在这一点上,我甚至觉得,较之现代人,古人更易于理解自然。对于古人来说,没有什么是不通晓的,由于他们的生活方式几近于这种诱人的单纯;然而现代的艺

术家在他能够洞察到事物的真理之前,不得不揭掉一层装饰,这种装饰正是流行的时尚自以为有益的。

对绘画作了如此详尽的分析之后,如果现在可以假定艺术家已经形成了关于美的真正观念,它能够使艺术家赋予作品以正确和完美的构思;如果还可以假定,他已经具备了关于自然的真正特性的知识,并且掌握了单纯的形态;那么,余下的任务最多不过是一般的想像而已。对于伟大的作品来说,美和单纯的观念具有如此重大的作用,以致掌握了它们的画家几乎再没有什么东西可学了。的确,应该牢记的是,观念的崇高超越一切可见的事物甚至于完美的形态之上;还应该牢记,艺术以其理智的崇高而使它所表现的形象显得生气勃勃、庄严高贵,因焕发出富于哲理的智慧或崇高的精神而感人至深。这只能以画家广阔的知识背景为基础,并努力扩充他的理解力才能做到。还要用古代和现代的最好的诗歌作品激发起他们的想像力。

当画家经受了这样的训练,他的心灵怀有了崇高的目标,他就会把艺术推到一个更高的、可能是这个国家迄今尚未达到的等级上去。他就会不屑与低级的绘画行业为伍,因为不管这种行业如何有利可图,却永远不会使人获得不朽的荣誉。他会离开那些平庸的画家,因为他们毫无主见地把那些很可能是欺骗观众的作品看做是最杰出的绘画作品。他也可以欣赏那些较为低级的画家的作品,他们如花匠或贝壳收藏家一样,显示出细致的识别能力,这种能力可以从同一类事物中把一个客观对象与另一个区别开来;然而,他自己却像哲学家一样,从理论上研究自然,同时通过每个具体形象表现出品类的特性。

如果艺术的惟一职责是欺骗眼睛,那么毫无疑问,擅长精细刻画的画家更容易成功——但天才的画家所渴求征服的,恰恰不是眼睛,而是心灵。他决不会在琐碎的物象上浪费时间。这类物象只能起到吸引感官的作用,却分散了他的注意力,妨碍了他的崇高构思诉之于心灵。

我的奢望是能使你的心灵有所激动;通过这些讨论,我研讨的目标是崇高的观念,它使绘画获得了真正的尊严,它使绘画真正无愧于“自由艺术”的称号,它使绘画成为诗歌的姐妹艺术。

也许有很多青年学生,本来他们的勤奋足以克服任何困难,他们的心灵也可以广泛地接受各种观点,但由于最初受到错误的指导,结果他们的一生却耗

费在比较平庸的绘画行业里,甚至从不知道还有更为崇高的东西值得追求。阿尔布列特·丢勒,正如瓦萨里正确地指出的,是他那个时代的最优秀的画家之一(他生活在一个产生伟大的艺术家的时代),他开始接触到艺术的崇高原则,同时在意大利很好地理解和实践了这些原则。但不幸的是,由于他从未看过或听过有任何其他风格的存在,因而毫无疑问,他认为自己的风格是最为完美的。

就绘画的各种范围来说,那些不敢提出如此高尚的主张的人是很多的。但这些人也有他们自己的长处,虽然他们未能追逐艺术的普遍而绝对的观念。还有那些专门致力于表现下层生活、世俗风情的画家,和那些细腻地表现出情感的微妙变化的画家,尽管他们只是表现出一种世俗的精神(正如我们在荷加斯的作品中所见到的),但他们仍应受到高度的赞扬。可是由于他们的天赋已经消耗在这种低级的和有限的主题上,那么我们所能给予的赞扬也只能是如同它所表现的对象一样有所限制。表现乡巴佬的悲喜众生相的但耶斯,还有也创作出同类作品的勃罗威尔或奥斯塔德,都是他们这类画家中的佼佼者。他们的长处和所受到的赞扬是相称的,因为即使是在那些受限制的主题和特殊的形式中,他们仍然或多或少地采用了某些表现感情的方式,而且大体上也扩展了对自然的表现。这种评价原则也可以用于布格罗的《一次战役》和华托的《法兰西韵事》,甚至可以用于人类生活题材之外的作品,如洛兰的风景画和温德威尔的海景。一般来说,在不同的程度上,他们都有同样的权利被称做画家。就像讽刺作家、讽刺短诗和警句作者、十四行诗作者、田园诗作者,或叙事诗作者,同样也都是诗人。

与上述画家同属一个等级,或者略逊一筹的是冷静的肖像画家。对于对象的恰当而准确的摹写,也自有其价值。甚至于那些静物画家,他们最大的愿望就是对面前的那些低级的对象的每一部分都给予最精细的表现。他们也都理应获得与其成就相适应的赞扬。因为这些优秀的艺术,还有那么多的精致的实物的装饰品,都是不乏其自身的价值和用处的。然而,这一切都决不是学生的心灵所应当被首先导向的目标。假如在开始时便能取法乎上,怀有更崇高的目标,那么如果后来由于特殊的爱好,或由于时代和他所生活的地方的趣味所限,或由于某种需要,或由于从最高的希望中失败,他不得不退到一个较低的等级上,那么他仍将能给这个较低等级的艺术领域带来某种崇高的构思和气息,这

样仍会使他的作品有所提高，能超出于这一等级的原有水平。

人不是弱者，虽然或许他不能挥舞赫拉克勒斯的棍棒，也不能总是从事于最好的事情，但一个人可以把他能够做的事做得最好。一般说来，为艺术家敞开的大门是很多的。但如果关于美的观念必然的只有一种，因而就只可能有一种绘画的崇高样式，它的指导原则我已经尽力阐述过了。

我将感到抱歉，假如有什么建议必须在这里提出的话，那就是对于一种出于自然或不确定的绘画风格的理解。因为虽然画家会留意于自然的偶然区别，他仍会清楚地而且精确地展示出事物的一般形态。一种强有力的和明确的轮廓是绘画中的崇高风格的特征之一。而且我想补充一句，如果一个画家对于自然的每一部分所应有的正确形态都具有知识，那么他将会乐于在他的全部作品中正确而又精确地表现出那种知识。

布莱克

（威廉·布莱克[William Blake] 英国诗人、画家，1757—1827）

布莱克是早期浪漫主义艺术的杰出代表，但他生前并未受到重视，去世一百年后地位与日俱增。他的作品是神秘的幻想与强烈的民主意识的奇异的混合。

他在十二岁时的诗作即收入集子，成年以后倾心于法国大革命和美国独立运动，歌颂人道精神和社会平等。据记载，布莱克童年时即有看到幻象的特殊禀赋，四岁时曾在玻璃窗上见到上帝的面容，并且经常与死去的哥哥罗伯特的灵魂相见。有些学者认为，布莱克的这种“异禀”实际上是一种特别强烈的形象思维的能力，即他所想像的东西常能以清晰的视象呈现于眼前。

青年布莱克在皇家美术学院学习时，就对雷诺兹的教学方法十分不满，后来他的创作道路与雷诺兹提倡的学院方式根本不同。布莱克的创造完全根据想像，尽管他的风格近于米开朗琪罗。他认为绘画中线条比色彩更加重要。他反对临摹。他为但丁《神曲》和《约伯书》所作的插图都是十分著名的。

收入本书的《雷诺兹艺术演讲评注》写于1808年，当时那位院长已去世十余年。1809年布莱克举行过一次个人画展，《分类目录》即是为这个展览所写的作品解说。《公开演讲》写于1810年。《幻觉的造像》采自康宁汉所写的布莱克传记，这些材料是布莱克的友人所提供的。

雷诺兹艺术演讲评注

这是一个被人雇来扼杀艺术的人。

这就是我,威廉·布莱克的观点:以下评注将为这一观点提供证据。

拉斐尔时代的教皇们建议:

要使人类堕落最好先使艺术堕落。

去雇一班白痴涂抹寒冷的亮光和暖热的阴影。

把最高的奖赏授予最低能的人,让最佳者感到耻辱。使愚昧的劳动到处流布。

在乔舒亚·雷诺兹爵士及其狡诈的同伙的高压下,我充满青春才华的美好韶光在默默中度过,无人理会我,几乎连面包都没有;读者定会想像,我对雷诺兹演讲录的评注无非是些愤慨和怨恨之语。当乔舒亚爵士沐浴在富贵荣华之中时,巴瑞在贫困中挣扎,无人雇用,只有凭自己的精力埋首工作,莫尔太默被人称做疯子,达官贵人们只对肖像画感兴趣。雷诺兹与庚斯博罗相互攻讦,两个人瓜分了整个英国。愤怒的福斯里几乎使自己与世隔绝。我则隐遁。

艺术与科学可以消除暴政或恶政,为什么一个好政府也要竭力扼杀它首要的惟一的支柱呢?

帝国的基础是艺术和科学。消除或压制它们,帝国也将不存。帝国听命于艺术,而不是英国人所想像的艺术听命于帝国。

做通才,无异于做傻瓜。专,才有大成就。普通知识为愚人所拥有。

我以为,雷诺兹在皇家美术院作的演讲恰似伪君子的装模作样。伪君子笑得最甜时,正是他要背叛之时。雷诺兹对拉斐尔的称颂好像复仇时歇斯底里的

阴笑,他的温文和公正是陷阱和毒酒。他称道米开朗琪罗的长处,正是米开朗琪罗所厌恶的;他指责拉斐尔的短处,正是拉斐尔所看重的。无论雷诺兹如何看待自己的言行,无论他是有意或无意,我经常思考的是:真正的艺术和真正的艺术家,特别会受到雷诺兹有名声的演讲的侮辱和贬抑,受到雷诺兹有名声绘画的贬抑,这班人都是撒旦为了扼杀艺术——用伪艺术摧毁真正的艺术——而雇来的。

照雷诺兹的观点,天才是可以教授的,那么不容赘言,所有称为灵感的东西则全是谎言和欺骗。如果照雷诺兹的看法,灵感是欺骗,那么整本《圣经》都是胡言乱语。这种看法最初来自希腊人把缪斯诗神竟然叫做"记忆女神"的女儿们。英格兰所需要的不是有才华和天资的人,而是需要被动的、有礼貌的、在科学和艺术上遵从高贵者的观点的、有德性的蠢驴。如果谁正合标准,他便是个好人;如果不是,他活该饿死。

[以下是对雷诺兹演讲录第三卷的评注]

"天才之作并非是靠记忆女神和她的海妖女儿们的咒语获得的,而是从永恒精神所作的虔诚祈祷中获得的。人们可以用言辞和知识来丰富那永恒的精神,并且用自己接触的神坛圣火引出内在精神的天使,并且让知音者的语言变得纯净。"(弥尔顿)

下面的演讲使笨伯们感兴趣,因为它试图证明并不存在灵感,任何有简单理解力的人,只要从人家那里剽窃得一点儿东西,都可以成为米开朗琪罗。

没有精微的表现,崇高也就不复存在。思想的崇高性建立在思想的准确性之上。

在自己的内心里搜索不出灵感的人,绝不可贸然去做艺术家;这种人要么是个傻瓜,要么是个适合恶魔需要的诡诈无赖。

在心灵和思想里没有到天堂去遨游的人,绝不是艺术家。

超越一般理解力之上的艺术家们,总是受到这位白痴首领的嘲弄和摧残。

推理与绘画艺术有什么关系呢?

对理想美的理解并非后天所得,而是我们与生俱来的。每个人都怀有先天的理想。生来即有,这才叫先天的理想。

声称我们没有先天理想的人,要么是个白痴,要么是个没良心、没灵魂的无赖。

即使是一个主要的形式包容了所有其他形式,但并不能因此而说所有其他形式是畸形的。

在诗人的心灵里,所有的形式都是完美无缺的,但这些形式绝不是从自然中抽象或复合而来的,而是来自想像力。

一般的自然是什么?有这么个东西吗?什么是一般的知识?有这么个东西吗?直截了当地说,所有的知识都是专门的。

[在演讲录第三卷中,雷诺兹写道:"阿尔布列特·丢勒,如瓦萨里公正评价的,本可以成为他那个时代第一流的画家之一……如果他受业于那些为同辈的意大利艺术家完整理解和实践的艺术原则的话。"布莱克对这番话的回答,使人想起瓦肯罗德早些时候(1796年)的批评,瓦肯罗德十分反感布莱克对丢勒的这种傲慢评价。]

这是什么意思?"本可成为"他那个时代的第一流画家之一?阿尔布列特·丢勒"本来就是",绝非"本可成为"。此外,让他们瞧瞧哥特式雕像和建筑,不要谈论黑暗时代或者任何时代,时代都是一样的。但天才总是超越时代的。

演讲录第四、五卷作为艺术制作的范本,是专为那些无知和粗俗的艺术家所作。谁愿意遵循这种教诲那就去吧,我可决不。我清楚,这个人的艺术制作同他的艺术观念一样,毫无可取之处。

为什么要在一篇谈艺术的讲话里提及提香和那些威尼斯人? 这些愚人们不是艺术家。

历史画家画的是英雄而不是一般的人,是精确到极其具体的个别的人。

根本没有被称为综合风格的东西。

如果雷诺兹在拉斐尔那里见不到变化,其他人却可以见到。

雷诺兹无法容忍表现。

壁画最精细,壁画就像细密画;一堵墙就是一块大象牙。

雷诺兹认为人在学习他要知道的东西,我却要说,人生来就带着他具有或能够具有的东西来到这个世界。人生来就像一块准备播种和栽植的花园。这个世界太贫乏,无力提供一粒种子。

说明,相似性与和谐是理性的对象。创造,同一性与韵律是直觉的对象。

博克的《论崇高与美》是基于牛顿和洛克的观点;雷诺兹的演讲录,其中许多观点又来自博克的这篇论文。我小时读过博克的论文,同时也读了洛克的《论人的知识能力》和培根的《学术的促进》,在每本书上我都写了评论。如今重读,发现同我今天对雷诺兹演讲录的评语十分相似。我当时对他们的蔑视和不满如同我今天对雷诺兹的演讲录一样。他们侮辱了灵感和想像。然而,灵感和想像,过去、现在都存在,我希望它们将来也永远存在,它们是我的根,我永恒的

居所；因此我怎能听凭它们被人羞辱而不以牙还牙呢？

伦勃朗追求一般，普桑追求个别。

乔舒亚爵士所中意的，经常是坏作品。

分类目录

序　　言

有些人喜欢提香和鲁本斯的色彩，看不惯米开朗琪罗、拉斐尔，其实，他们本应谦逊些，对自己的辨别力打一个问号。在这类鉴赏家眼里，似乎拉斐尔和米开朗琪罗从未见过提香或柯勒乔的色彩。但众所周知，柯勒乔比米开朗琪罗年长两岁，而提香则迟四年出生。所以，无论是拉斐尔还是米开朗琪罗，对威尼斯画派都不陌生，只是他们觉得这个画派的所为将毁灭艺术，因而坚持轻视和反对的态度罢了。

由于批评者眼光的狭隘和摇摆不定，布莱克先生的作品长期封存在无人问津的角落，如今，把它们诉诸于公众。愚蠢而狡猾的眼睛决不会因为看到自我奉献的天才及其作品而感到高兴。威尼斯画派之所以和佛罗伦萨画派争论，不在于他们不懂得素描，而在于他们不懂得色彩。如果连手、脚都不会画，又如何赋以色彩呢？

色彩并不取决于颜色往哪儿抹，而在于亮部和暗部的处理，要根据物体的造型和轮廓涂颜色，否则便会出错。提香、柯勒乔、鲁本斯和伦勃朗的色彩总是错的，除非我们舍弃了他们，否则就永远也达不到拉斐尔、阿尔布列特·丢勒、米开朗琪罗和朱里欧·马罗诺的水平。

没有人会相信荷马或奥维德的神话是希腊人和罗马人创作的，也没有人会相信希腊雕像，像人们所说的那样，是希腊艺术家的创作。或许那具躯干是遗

存下来的惟一原作，其他作品显然都是仿造的，尽管其中较好的作品来自亚洲地区的学派。缪斯是摩涅莫绪涅或“记忆女神”的女儿，而不是灵感或想像的女儿，因此，缺乏具有崇高观念的著作家。我在幻觉中所见到的优秀原作，有的有一百英尺高，有的像画一样着了色，有浮雕、群雕，全都有着深奥、神秘的含义，比一般眼见的要深刻得多。

对布莱克先生以真实的形体表现精神的方式持有异议的鉴赏家和批评家们，应该注意到诸如维纳斯、密涅瓦、米庇特、阿波罗等他们所欣赏的那些希腊雕像，无一不是表现精神的存在，表现神的永生，而不是着眼于必定死亡的血肉之躯，尽管其形体是由坚硬的大理石所构成的。布莱克先生也需要同样的自由，并完全这样做了。先知们描述自己在幻象中之所见，一如实有其人，他们运用的是想像和超凡的感官，使徒们也是一样，器官越清晰，所见的对象也越精确。所谓“精灵”或“幻象”，并非如现代哲学家所揣测的那样，无非是朦胧的幻想或根本不存在的东西；它们的形成及其精妙的显现，远远超过了有限的创造力。人们无法想像出比他枯竭的肉眼所能见到和他想像力完全达不到的那种更为强烈的形象和更为明亮的光辉。本画的作者断言，所有在他面前出现的幻象，都比他平时肉眼看到的任何事物更为精确和具体。“精灵”们是构造得更为完美的人。现代人希望借助于厚重的阴影而不是用线条画出形象，其实，阴影比起线条来，岂不更加钝重而缺少灵性？啊，这是毋庸置疑的！

第五号，《古不列颠人》

> 在亚瑟王的最后一次战役里，只有三个不列颠人逃脱了，他们一个是最强壮的人，一个是最英俊的人，还有一个是最丑陋的人。像神一样，这三个人穿过了未被征服的土地，不列颠的太阳落下来。然而，如果亚瑟王从睡梦中醒来，它将以十倍的光芒重新升起，亚瑟王也将恢复他的包括陆地和海洋的领地。

这三个用最美、最强壮、最丑来表现的普通人，并非代表任何历史的事实，而是代表我们国家古不列颠人的不受衣着约束的人。历史学家说，古不列颠人

是裸体的文明人，有学问、认真、深奥莫测。行为举止朴素而单纯，较后世人更为明智。他们受到暴力的摧毁，只有少数幸存。“力量”、“美丽”和“丑陋”幸免于难，永远幸存下来，一代又一代。……

强壮的人象征着人类的庄严。英俊的人代表着人类的感情——那在伊甸园冲突中被分成男性和女性的感情。丑陋的人则象征着人类的理性。他们原本是具有四重性的同一个人，自我分裂之后，真正的人性湮灭在世代的河流中，而第四个被分离出来的，则似上帝之子。至于他是如何分裂的，却是一个极为动人的庄严的主题。本艺术家在灵感的指引下，已经形诸文字，假如上帝允许，它还可以出版，并且是多卷本的，它包含了不列颠的古代史，还有亚当和撒旦的世界。……

本艺术家也曾听人说过：“用阿波罗作你的英俊人的模特儿，赫丘利作强壮人的，而舞蹈着的法翁作你丑陋人的模特儿。”他可要经受考验了。他明白，他所做的并不逊于伟大的古代人。他们不会更强，因为，人类的力量既不可能超越他所做的，也不可能越过他曾经做过的；力量来自上帝的赐予，来自灵感和幻象。他有心赶上那些古代的珍贵遗产，结果如你所见，他已经这样做了，其力量与美的理想方面，并不太差。现今世上所存古代作家各样的诗作，以古老的曲调和旋律存世的音乐，古代大师的绘画和雕塑作品，以及更多的现代天才们的杰作，毫无例外，都是灵感的产物，它们都是完美和永存的。弥尔顿、莎士比亚、米开朗琪罗、拉斐尔，以及古代雕塑、绘画和建筑中最优秀的实例，哥特式、希腊式、印度的和埃及的等等，都属于人类心智的领域。人类心智不可能超越上帝的赠予，不可能超越圣灵。认为艺术能够超越现今世上最优秀的艺术标本，其实是不懂得艺术为何物，是对于精神天赋的视而不见。……

强壮的人，其行动来自自觉的优势，以无所畏惧的对神圣天命的信任，并受到内心预言的灵感激发，勇往直前；英俊的人，他的行动出于义务，深切关怀着他为之而战的人的命运；丑陋的人，出于对屠杀和战争残暴行为的喜好，迫不及待地冲向心惊胆战的敌人。

在他们面前，罗马的士兵缩成了一团，“如秋风扫落叶”，表现出不同的性格和恐惧的表情，或仇恨、或嫉妒、或战战兢兢，心胆俱裂，或屈膝投降放弃反抗。

已死和濒死的不列颠人，赤裸着身体置身于武装后的罗马士兵之中，纵横

交错地倒卧在地。在这场血战中的最后一名行吟诗人也倒下去了,并卧在死者和垂死者中间,他面对竖琴吟唱出死亡哀歌。

群山中形似巨石围栏的祭司神殿隐约可见,太阳落在山后,到处弥漫着苦战的血腥。

旷野里横陈着精壮的肉体,那是古代幸福年月里由森林和洪水的精魂所养育出来的,历史已经记录下来,而绝不能像提香和鲁本斯那样,信笔乱涂。今天的那些自然现实的临摹者,又到何处去寻找视裸身为天然的古代文明的人呢?只有想像才能给我们提供适当的色彩,就像在拉斐尔和米开朗琪罗的壁画里看到的:真正的艺术总是以外形的处理支配着色彩。至于说到现代人,剥去他身上负载的服装,就会像一具尸体。所以,鲁本斯、提香、柯勒乔及其所有的同道,他们笔下的人物无非是皮革和白垩而已——男人如皮革,妇女如白垩,因为他们对人物的造型的处理不容许壮丽的色彩;而布莱克先生所画的不列颠人,人们可以看到其肢体上流动的血液,他敢于在色彩的竞赛中进行挑战。

第八号,精神的导师,一幅实验性作品

这个主题取自伊曼纽尔·斯韦登博格[①] 的一次幻觉,载于《宇宙的神学》(第623节)。当这位通过努力学习向天国攀登的学者被天上的星体所拒绝时,他像一匹死马一样,出现在他弟子们的面前。像这种幻觉式的作品值得画家和诗人们注意,它们是崇高事物的基础。它们之所以尚未得到更多重视,是因为肉体的魔鬼们掌握了控制权。下面揭露一下其中的为首者:生前即剽窃名誉的无能之辈,死后继续支配着人类,以其精灵之躯对抗着那些才能出众、名声卓著的灵魂;而且,正如斯韦登博格所看到的,他们变成细菌、秽物、酒色的一部分,占据了那些将要堕入地狱的人的躯体,并且采用置学习于灵感之上的手法,封闭了他们的心灵和思想的大门。啊,艺术家,你可以不相信这一切,然而它将会存在于你自己的冒险历程中!

---

① 伊曼纽尔·斯韦登博格(Emanuel Swedenborg,1688—1772),瑞典神秘主义宗教家,自称能与鬼交往。

第九号

撒旦召唤他的部卒。出自弥尔顿的《失乐园》。给一位上层贵妇人作画之后的一幅画面更加完美的创作。一幅实验性作品。

在为数众多的为实验而作的作品中,这几幅画是受到诱惑、感到不安的产物。那些借助于一种来自地狱的“明暗法”机器以消除人的想像力的企图,那种在威尼斯和佛兰德斯的恶魔的操纵下对艺术家本人、对所有研究佛罗伦萨和罗马画派的艺术家的敌意,有可能由于一次展览,由于他们自己的拙劣技巧的暴露而消失。他们要使每一件以艺术形式存在的事物都成为机器,让褐色的阴影阻挡技巧的发展,使具有独创性的艺术家对自己新颖的构思产生恐惧和怀疑。谈到可以不用模特儿完成一幅作品的可能性时,有些人深表怀疑,而提香的幽灵则表现得特别活跃。一旦产生怀疑,就会十分轻易地一次又一次把幻觉赶走,因此,当艺术家拿起铅笔描绘他的意念时,想像力就会大为减弱、模糊不清,而有关自然的记忆、对各种画派作品的记忆就会占据他的心灵,并取代了他出自创造力的适当技巧。这是与它独特的个性不相容的,这就像以别人的步态行走,以别人的声调讲话,或是以别人的眼光观察事物。这一切折磨着真正的艺术家,要解脱,只有两条路:或是离开佛罗伦萨,投向威尼斯画派的怀抱;或是像布莱克先生一样,有足够的勇气忍受卑贱和贫穷,直到最后获胜。

鲁本斯是一个狂暴的恶魔,他把作品和作画的方式注入人的记忆,阻碍了人们所有独立思考的能力。因此,一旦被这个恶魔缠身,就只能欣赏他和他的模仿者及其雇工们,而丧失了对其他艺术家的欣赏能力。鲁本斯使得佛罗伦萨和罗马的艺术家害怕创作,虽然他们有充满热情和生气的独特构思,他用褐色的地狱镇住了他们,堵死了所有光亮的大门,仅仅留下一个,而这一扇门又被他用铁闩闩起来了,直到这个牺牲者被迫放弃佛罗伦萨和罗马画派的画法,而去采用威尼斯和佛兰德斯的。

柯勒乔貌似温和、柔弱,实则也是最残忍的恶魔,他的全部喜好,在于无论什么人,只要允许他潜入心灵,就会产生无尽的苦难。

第十五号,《路得记》——一幅素描

现代对艺术的忽视,造成油画和素描的差别。实际上,一幅油画和一幅素描,其价值是一样的。拙劣的画匠画素描也是乱涂,他就用这种方法来画油画。而拉斐尔的壁画稿和他的壁画或油画比起来,没有太大差别,当然,最后润饰过的作品除外。某些画家和鉴赏家看到布莱克先生从前用油彩画的画后,极表赞赏,他们说这是架上素描,但不是油画,然而他们对拉斐尔的油画也说过同样的话。在布莱克先生看来,尽管这另有所指,但还是最好的赞语。布莱克先生绝不会愚蠢到去画一幅抹去了轮廓线、丧失了结构的油画。这样的艺术只能是威尼斯和佛兰德斯的,它失去了所有的个性,只留下某些人称之为"表情"的东西。但这是对表情这个概念的误解,因为不存在缺乏个性的表情。无论是个性还是表情,离开了结实、明确的轮廓线都不可能存在。……

伟大的黄金般的艺术定律,就像生活规律一样,这就是:界定线条的范围越清楚,轮廓越鲜明,艺术品就越完美;缺乏敏锐和鲜明,就会明显地暴露出软弱的模仿抄袭和技巧拙劣的痕迹。

公开演讲(片断)

人们以为,他们可以像我描摹想像一样抄袭自然。他们最终会发现,这是不可能的。同时,所有的仿制品和自称为大自然的模仿者的人,从伦勃朗到雷诺兹,他们的行动都可以证明,对于自然的受害者来说,除了污渍和一片模糊,什么也不会有。显然,描摹自然是行不通的,描摹想像才是正确的。

英国的艺术家将会得知,他学习和模仿自然界的外貌是在干着一件有损国家的不义之事。如果我们卑躬屈膝地抄袭聪明的意大利人,抄袭拉斐尔和米开朗琪罗,那么英格兰决不能与意大利相匹敌,只会被藐视,甚至被厌弃,就如瓦萨里告诉我们的那样。

一个具有职业赛马师水平的骑手，决不会因马的颜色去买一匹马；同样，一个稍有头脑的人，也不会为色彩而去买一幅画。

一个有辨别力的人，决不会想像从自然抄来的东西是绘画艺术：假如艺术不超越自然，就不会比其他的手工劳动好；缺乏灵性的作品，任何人都能制作，傻瓜可能还会干得更好。

附：康宁汉《幻觉的造像》

要描绘布莱克在散文和诗歌里与精灵和天使的交往，得写好几卷书；同时，一个普通的画廊也不可能包容得下他根据幻觉所画下来的所有头像。这一切都是真的，他非常真诚地相信这一点；而且，他的热情如此富有感染力，以至某些听过他叙述的有头脑的聪明人，都摇着头承认他确是一个非凡的人，并且相信其中可能会有某种奥秘。他的一个兄弟，传记中记载的一位艺术家，经常让他专心去描绘那些出现于他幻觉中的造像。

据说“天使降临”最合适的时间是晚上九点到次晨五点。布莱克幻觉中的模特儿是非常温顺的，它们经常在他需要时显现。当然，有时这些形象的出现也不那么顺利，这时，布莱克就准备好笔和纸，耐心地等待，两眼在虚空中无目的地漫游；一旦幻象在他眼前出现，他就像着了迷一样赶紧画起来。

布莱克敬佩英雄，有人请他画威廉·华莱士[①]的肖像。他目光闪烁地喊道：“我看见了！威廉·华莱士！他就在那里，他是多么高贵。哦，他来到我的面前！”布莱克全神贯注地画起来，像是有一个活的模特儿坐在那儿。过了一会，他突然停下来，说道：“我画不完了——爱德华一世挡住了视线。”他的朋友说：“这可真走运，我也要爱德华的肖像。”布莱克拿出另一张纸，描下了金雀花王朝时的人物特写。皇帝彬彬有礼地退去了，艺术家完成了华莱士的头像。

力图使我相信这些奇谈轶事的朋友，一面观察着我的反应，一面对我说：

---

① 威廉·华莱士（William Wallace，1272—1305），苏格兰民族英雄。

"我非常了解布莱克——有九年时间我与他为伴。从晚上十点到凌晨三点我都坐在他身边,有时昏昏入睡,有时又很清醒。但布莱克从来不睡,他坐在那里用铅笔和纸描画着那些我极想见到的肖像。对了,先生,我要给您看一些作品。"他拿出一个画满素描的厚本子,边打开边说:"这是在奥林匹克竞技会上占有统治地位的平达[①]——你看看这位诗人热情的表情。这个可爱的家伙是科林那,也在诗歌的王国里称了王。这位女士是莱斯,是个高等妓女——你看她,带着她的职业特有的轻浮走到布莱克和科林那之间,布莱克为了使她离去而不得不把她画了下来……"

他把本子合上,从一个隐秘的抽屉里拿出一块小小的油画板,对我说:"我最后给您看一件东西,这可是最珍贵的。您只要看看这奇妙的色彩和具有生命力的特点就够了。"我说:"我看到一个有着强壮的身体和短脖颈的裸体形象——长着渴望泪水的发亮的眼睛,一张凶犯般的脸,有爪的人捧着一只血污的杯子,贪婪地想喝杯中物。我从未见过这么奇怪的形象,也没有见过如此奇妙的色彩——这样一种耀眼的绿色和这么暗的、有着美丽光泽的金色,这是什么?"

"是幽灵,先生。——是一个跳蚤的幽灵,一件被赋予了精神意义的事物。"

"那么他是在幻觉中看到的吗?"

"我会把一切告诉您,先生。有一天晚上,我被他叫去了,发现他比往常要兴奋。他告诉我说,他看到了一个奇妙的东西——一只跳蚤的幽灵!我问:'那你把它画下来了吗?'他说:'还没有。但如果它再次出现,我就画。'他注意地望着屋角,一会儿说道:'他在这——他来了,我要盯着他。他来了。他的嘴急切地想发出声音来,拿着一只盛有血的杯子,浑身长满金绿色的鳞片般的皮。'——这正是按照他叙述的样子来画的。"

---

① 平达(Piudar,前522—前438),古希腊诗人。

歌 德

(约翰·歌德[Johannv Goethe] 德国诗人,1749—1832)

歌德自己曾说,直到四十岁之前,他还想望做一个专业画家,后来终于放弃,而全力写作。但他对于美术的深湛修养和精辟见解,时时见于他的美学言论中,有不少已收入艾克曼编的《歌德对话录》,这里不再选入。

1770年,二十一岁的歌德初到斯特拉斯堡,从狭小的街道间突然升起的斯特拉斯堡大教堂给他极深的印象,促使他写了这篇美术史上的著名论文:《论德国建筑》。文艺复兴以后,崇尚古典风格的思潮使人们忽视甚而贬抑哥特艺术特有的创造性,歌德的文章第一个扭转了这种偏见。他的这篇论文,不仅是对哥特建筑艺术的最好的评价,而且也预示了浪漫主义的兴起。当时歌德十分年轻,文章里充满了青年诗人的华丽词章和抑止不住的热情。

论德国建筑

亲爱的欧文,我行走在你的陵墓旁,寻找着那块墓石,它能够告诉我:

M.欧文纽斯　卒于公元1318年1月17日

阿格廷尼斯教堂的建造者

因此在这个神圣的所在,能够倾泻出对你的尊敬,然而,我未能找到,也没有一位你的同胞为我指点迷津。这使我的心灵深深地忧伤,而我的内心——比起现在更年轻、更温暖、更鲁莽和更好——允诺用大理石或砂岩为你造一座纪念碑,无论有没有可能提供,我都应该进入这块我所拥有的令人兴奋的领地。

但,纪念碑又何如!你已经为自己建造了最为庄严的一座,假如绕着它爬的蚂蚁并未注意到你的名字,那是因为你分享了把群山举入云端的建筑师的命运。

很少有人的心灵里怀有建造巴比塔的理想,从完整、庄严、毋庸置疑的美直到最微不足道的部分,完整有如上帝之树。更不会有人能够遇见一个自愿的帮手,去挖掘岩石和追求出人意料的高度,并且能够在他们临死前对后代说:"我将在精神的作品中与你同在,把这建筑继续下去,直到它耸入云天。"

你要纪念碑干什么?更无需我来造!当乌合之众盗用了神圣的名字时,那只是迷信或渎神。见到你巨大的建筑,衰弱的风雅人物要忍受突然发作的头晕;强壮的心灵,却用不着任何解说而了解你。

因此,崇高的人!在我修补好的小船再一次驶向大洋之前,比起幸运,看起来更可能遭遇死亡,在这个有着我所热爱的名字的绿叶繁茂的园林中,我要把你的名字刻在像你的塔楼一样挺拔的山毛榉上。我将吊着四角,把这块装满赠品的手绢悬挂起来,正如同从云端上降到使徒们面前的那块包着洁净与不洁之物的裹布一样。为了植物学的趣味,我在一次散步中穿过平坦的乡村,采集了多种花卉、树上的花朵、叶片、干了的野草和苔藓,还有在一夜工夫生长出来的蘑菇,如今都奉献给你的光荣,任其枯萎、消散。

意大利人轻描淡写地说:"小趣味。"法兰西人则得意洋洋地敲打着他新古典主义的鼻烟盒,慢吞吞地说:"孩子气。"但,是谁给了你们嘲笑的权利?

达戈①,难道是古代的天才们从陵墓中走了出来,统治了你的精神?爬过那巨大的废墟,去追寻他们的比例,你把圣物的残片修补成为别墅,如今,你以艺术奥秘的守护者自许,因为你能够一英寸一英寸地解释巨大的建筑楼宇,你开辟的是情感之路而非尺寸的度量,你将会因宏大建筑精灵的感染而目瞪口呆。于是,你将不仅仅模仿了古人的创造和他们创造的美,你自己的构思也将会变得毋庸置疑的真实,并且洋溢着生动的美。

不过,你把愿望代之以外观上的真实和美。圆柱堂皇的外观感动了你,你也渴望运用柱式把它们围起来。你同样也希望柱子排列成行,你绕着圣彼得教

① 达戈(Dago),用来蔑称意大利或西班牙血统的人的俚词。

堂的前院转，那儿有不知把人引向何方的大理石门廊，“大自然的母亲”嫌恶鄙视那些不相称和不必要的事物，却使你的乌合之众把这个奇观当做了公共下水道，因此，当走过这个奇迹时，你必须转过脸去捂住鼻子。

世事流转：艺术家的奇想服务于富翁的利己主义；令旅行作家张口结舌，而才子们或所谓哲学家们则从浮幻迷离的传说出发来撰写艺术原理和艺术史，同时，真正的人却在艺术圣殿的前廷被妖魔所杀。

较之范例，原理更容易伤害天才。个别的人可能先解决特殊的细节问题，从他的心灵中首先涌现出来的那些部分，将生长成一个永恒的整体。可是学派和原理与之相反，使我们的洞察力麻痹、行动能力瘫痪。……

我们的房屋……是由四边的四面墙形成的……是由不能容忍的千篇一律并且压抑了我们精神的墙面做成的，它铺得越开，上升得也越加醒目。但幸运的是，受到欧文·凡·斯坦贝克启发的天才们，对我们进行了拯救：“对于直耸云天的高墙，装饰它并赋予它以生命，让它长成巍峨、茂密的上帝之树，有着一千枝树杈，百万条嫩枝和多得像海里的沙子一样的叶片，显示着主的荣光。”

当我第一次走向大教堂时，脑子里装的是欣赏趣味的一般观念。我因听说过纯净的造型、和谐的体块自以为荣，并宣称反对哥特式装饰的变幻莫测。就如在字典的条目中一样，我过去曾把所有关系到不明确、混乱、生硬、七拼八凑、零碎和使我内心负担过重的东西以及类似的曲解，都编在“哥特式”这个词条之下。世上再没有什么比一个人把自己不理解的东西称之为“野蛮的”更聪明了，无论我把什么称为“哥特式”，其实都不符合我的体系。因为我并未分清高贵的资产阶级用以装饰他们的居室的扭曲了的、五颜六色的玩偶及装饰品，和古老德国建筑令人敬畏的遗址之间的区别。某些建筑上的稀奇古怪的卷曲装饰，使得我加入到咒骂“闷死我的装饰”的行列中去，并且当我想到要去看那些奇形怪状、鬃毛挺立的巨兽时，就禁不住毛骨悚然。

后来，当我站在大教堂前，触目所及，那是一种何其突然的感情彻底征服了我！一个完整和庄严的印象充塞了我的灵魂，这是由无数分离部分组成的和谐的结果，我虽能玩味和欣赏，却无法解释和明了。人们说，这就是天国的乐趣。我几番玩味着这天上——人间的欢乐，进而去拥抱我们的长辈作品中巨大的精灵。多少次，我从各个角度，在各种不同的距离和各种光线下凝视着这座尊贵

和庄严的建筑物。当发现长辈们的作品如此值得褒奖而不得不顶礼膜拜时，内心里确是思绪万端。多少次，亲切宁静的薄暮抚慰着我过分疲劳的眼睛；因为在薄暮中，无数细部融汇成一个巨大的块面，在庄严的单纯中面对我的灵魂，我得以愉快地享受并发挥理解力。于是，伟大建筑者的才华以微妙的直观展现在我面前。“你何需惊讶？”他在我耳边说，“所有这些块面都是必要的。你在故乡小镇上所有早期的小教堂里难道没有发现它们？我仅仅是把它们那任意的尺度变成和谐和比率。你看如何，在比两个小门高的正门上方，开着圆形的窗，与听众席相对应，阳光仅可照入。而更高的钟楼，就只需要较小的窗。这一切都是必要的，我只不过赋予其美丽的形式。哦，但是，当我在露天的黑暗中攀登浮游，到达它那似乎是无用的两座塔楼，我以神秘的力量把它举上苍穹！而如今，只有一座伤心地站在那里，也没有戴着我原来想给予它的五角王冠，为的是在附近地方可以对它及其高贵的兄弟致以敬礼！”于是，他离开了我，而我却沉浸在同情的悲哀里，直到清晨，在塔楼无数孔洞中筑巢的鸟儿逗人喜欢地向太阳问候，这才把我从沉睡中唤醒。在早晨斑斓的光线照耀下，塔楼多么清新。看着它无数的细部组成的庄严和谐、生气勃勃的整体，我多么愉快地向它伸出双臂：所有的一切都服从于整体，正如大自然永恒的杰作，魁伟巨大的建筑物伸向蓝天；它的一切看上去缥缈神秘，却又是为永恒而建造的。我把这些归功于你的教导，伟大的天才！对于个中奥秘，我不再感到迷惑，它已经在我的魂灵中注入了一点儿欢快的精灵，使我能够凝视着这样的创造物宣称，如神所说的：“这很好！”

当一个德国学者被嫉妒的邻居引入歧途，全然不顾自己的长处并且以误解的术语“哥特式”蔑视你的作品时，神圣的欧文，这难怪令我忿忿不平。其实，他倒是应该感谢上帝，使他能够庄严宣告：这是德国人的建筑，只要看到它，意大利人对于自己的建筑就没有什么值得夸耀的了，法兰西人更不可能。如果你不愿承认我们民族的领先地位，不想去证明哥特人实在是建造了这样的类型——你也就不可能轻易发现这一点。最后，假如你不能指出荷马以前的荷马，那么我们将愉快地听你讲述些许成功和失败的故事，继续在那些大师的作品前顶礼膜拜，而在他们的作品中，分散的因素第一次形成了一个生动的整体。而你，我们亲爱的兄弟，在寻求真和美时，要倾听所有的艺术用语；参与、享用和观看。

注意不要亵渎了你最尊贵的艺术家的名字,要尽快注视他的杰作。如果它给予你的印象不那么合意,或者一无是处,那么再见呀,勒紧马儿,奔向巴黎!

但是,亲爱的伙伴,让我和你一起,站在那儿深深激动,试图去解决灵魂中的冲突,在瞬间感受这个伟大整体无法抵御的力量,由于我在你只能看到力量和粗鲁气势的地方看到了美,而把我称做梦想家。别让一种误解使我们分离,为了意味深长和粗鲁而朴实,别让现代美学肤浅的教条破坏了你的趣味,免得你为了微不足道和轻浮的东西而接受一种病态的趣味。人们想要你相信,艺术的起源应该归功于我们在想像中美化环境的推动。这并不确切!或严格地说,这仅仅对于一般市民和手工业工人是适用的,而不适合于哲学家。

技艺在成为美以前很久就是创造性的,然而,真正伟大的技艺,比起美来,要更真实和更伟大。因为人类有着创造的天性,一旦他确信了自己的存在,就具有主动的精神。当他既无忧虑又没有恐惧,这个半神半人即使静止时也是有创造力的,他使物质成为注入他精神的东西。这个野蛮人把椰子、羽毛甚至他自己的躯体变成具有奇怪面貌和色彩强烈的超自然形象。虽然他的作品可能由最随心所欲的形象构成,任凭它缺乏比例,它却是一个有机的结合,因为人的感受力把它塑造成了特有的整体。

这种有特性的艺术才是惟一真实的艺术。无论它是怎样创造出来的,不管最初它受到什么样强烈、个体的情感的驱动,任何漫不经心或茫然的事物都与它无缘,它具有整体性和生命力。至于它产生于原始野蛮人还是文明的感觉力都无关紧要。你将在各个民族和各个个体的数不清的等级中发现它。心灵越是具有美和永恒的平衡意识,虽然他主要的倾向可能得到说明,但他的秘密却只能凭感受,而在这里,有如神佑的有生命力的天才浸泡在极乐的和谐里,这些美就越是能够进入精神并且与它融为一体,以至精神可以既不靠任何事物也不用借助于创造任何东西来获得满足,艺术家也就越幸福和崇高,我们也越加深深地为它折服,像对救世主一样崇拜。

无人能够否定欧文的显赫地位。这里有他的作品:靠近它就可以发现对平衡的真和美最深切的感受力,这是从生存在黑暗的禁闭、受教士压制的中世纪的直率和朝气蓬勃的德意志魂灵中产生出来的。

但今天的情况又如何呢?德意志否定了自己的天才,却把它的儿子派出去

采集那将会成为祸根的异邦的树苗。而轻浮的法国人,甚至可以说是更糟的剽窃者,至少有着给予他的掠夺物以某种统一面貌的才智,正忙于广泛地为圣·玛格德琳建造辉煌的有着希腊式柱子和德国式地下室的神殿。我曾见过一位德国艺术家被任命为一座古代德意志式教堂设计正门,并制造庄严的古代廊柱的模型。

我并不想反复唠叨对于画家们用来装饰门面的小趣味的憎恨。它们以剧场里常见的装腔作势、虚伪的肤色和俗气的装束迷惑住妇女的眼睛。而正直的阿尔布列特·丢勒,却受到初出茅庐者的挖苦嘲笑,我倒宁可要他最普通的木刻形象。

但即使是你,最杰出的人物,因为你已经接受了欣赏最高的美的赞誉,并且如今屈尊显示你的幸福,所以你对天才也是有害的。因为天才并不希望被人抬高,也不想附在别人的羽翼上被带走,即使携带他的是黎明之神自己。他在孩童时的梦境中第一次显露出并在青春期运用过的自身的力量,会把他带向前方,会使他像一头正在徘徊的强壮和敏捷的雄狮。这就是为什么天才要经常受训于大自然:教书匠不可能把他需要的与他目前力量一致的行动和鉴赏的机遇给予他。

为你欢呼,年轻人,你生来就有发现均衡的热切的眼睛,能准确地抓住任何事物的特征。当生活中的一桩桩欢乐把你唤醒,你感受到了劳动、忧虑和希望之后的令人欣喜若狂的乐趣,就像酒商看到秋天的果实盛满他的酒桶后精力充沛的呼喊,也如割草人把空闲的镰刀插在房梁后轻快的舞蹈;当强有力的欲望冲动和苦恼以巨大的活力激励着你的画笔;当你充分地体验了奋斗、痛苦和欢乐的滋味,你的心中就充满了人间的美,并且获得了在女神的手臂中休息的权利,你在她的怀抱中,体验了给予赫丘利的新生——于是你又接受了天国的美,成为神和人之间的调停人,因此,比起把神的福地带到人间的普罗米修斯,你更加伟大。

1773 年

福斯里

（亨利·福斯里[Henry Fuseli]　英国画家、作家，1741—1825）

亨利·福斯里出生于瑞士苏黎世，青年时代受到德国“狂飙与突进”运动的影响，曾结识诗人歌德。1764年赴英国，居留约五十年直到逝世。

福斯里与美术院长雷诺兹交好，与反对雷诺兹的布莱克的友谊也很深；而布莱克曾赠以诗，说他“既是土耳其又是犹大”。就艺术思想看，福斯里显然与布莱克极为接近，他的画幅上充满了神秘的幻想。他是英国浪漫派的先驱之一。1770—1778年福斯里在意大利考察，研究文学和艺术史，成为当时最有学识的艺术家。

这里选译的《艺术格言》正式发表在1831年，但最早的初稿却要远溯到1788年，后因不幸遭到焚毁，福斯里又于1818年写了第二稿。这篇格言的文字洗练精美，颇具严谨的古典风格，不像狂飙派的文风那样变幻莫测与放肆不羁。福斯里自己认为，这是他的一篇最重要的文章。

艺术格言

3.艺术，犹如爱情，排斥一切竞争，并且把人吞没。

8.章法以素材为先决条件，正如果实以蓓蕾和枝叶为先决条件，而判断则以丰富的想像力为先决条件。

13.有许多天才人物都遭到过反对，并且由于被反对而精力充沛：一切走极

端的都会互相冒犯。索然无味的赞美和挑剔,只是给轻而易举和平庸无奇所准备的;然而,发现了新王国的成功的探险家,欢跃在不为人知或被人遗忘了的海岸上,以自己的名字给它荣耀并使之永垂不朽。

14.没有倾向的天才,是一条没有方向的溪流;它到处泛滥,终于停滞。

20.对于那些欢乐的源泉来自幻想福地的人来说,现实到处都令人失望。

22.以此确定你开始艺术生涯的原则:有些人追求艺术本身,另一些人追求艺术的附属物;有些人把眼光限于当前,另一些人则瞩目于未来。蝴蝶飞绕着草地,雄鹰则穿越大海。

24.情境可以起增强或减弱角色的作用,但不能代替角色。犹如风,既能把灯吹灭,又能使星火燎原。

28.天才是无法模仿的。有些人只能做第二手的诗人或画家;对于自然本身的音调和运动,他们是聋子和盲人,他们只能借助某些艺术媒介的反射,去聆听和观看自然;他们的勇气靠的是墨守成规。

30.庸才要人管理,天才要人服从,此乃天经地义;穿号衣的仆从,当然对主人随心所欲的见解百依百顺。天才人物,生来自由,不受拘束,藐视接受命令或谦恭服从,蔑视已经为人接受的东西。

推论:拉斐尔的温雅风度装点了宾勃和狄维丘的虚荣,给王子头上的三重桂冠增添了香烟缭绕。梵蒂冈宫中的岁月就成了向朱利安和列奥教皇献媚的编年史。同时,米开朗琪罗却拒绝跻身于大师行列或屈从于时代,这就注定了歌颂他的批评家要下地狱。

36.模仿的艺术,或是史诗般的或是崇高的,或是戏剧性的或是充满激情的,或是历史的或是以真实为核心的,它们第一令人惊讶,第二令人感动,第三

使人获得知识。

42.如果美退化到了枯燥无味,就如财产过剩一样。

47.创造就是给予,发现就是寻找存在物。

59.所有不是建立在自然可能结合的基础上的奇想,都是荒谬可笑的。萨尔瓦特·罗萨的《狂想》及其模仿者,和米开朗琪罗所画的魔鬼相比,就如同突发的热病与才华横溢的幻想相比一样。

61.要区别开豪放的手法与粗野的手法,就如同把美丽的面孔和树皮区别开一样。

62.所有的庸才都弄虚作假。

66.不要问,构图的样式如何?你将徒然攀登金字塔,徒然伴随溪流上的清风或是熊熊的火焰;因为,构图就如自然一样,不受控制,而主题可以是无处不在,又可以是无处可寻。

67.美妙如画的大自然深邃无比,或向前拥来,或向后退去。

推论:鲍西阿斯[①] 在描绘牺牲场面时,以透视缩短法描绘受害者并让它的暗影投向旁边的人群,更显出它的高大和颀长。

71.为了对第一次的构思进行加工而重新思考,对于绘画和诗歌是容许的;杰出的思想决不会形成于残碎的片断。

72.善于独立思考和构图的人,立即就能看到眼前事物的整体。

---

① 鲍西阿斯(Pausias),公元前4世纪的希腊画家。

103.幻想的形象并不是一团七拼八凑的美所构成的;除非你向自然中的相似物和可能性去求教,否则你孵化出来的只能是怪物。我们料想:宙克西斯必定是理解了这一点,他才能采集阿格里琴托的美质,构想出完美的女性。

105.哥特式风格比之古希腊神话给我们留下的印象更深,因为它束缚我们的魔法绳索尚未扯断;那些能够强有力地控制我们的人,或借助于我们的迷信,或借助于冠冕堂皇的学说。

114.有能力选择的人,宁愿成为昆虫、花卉或服装之类的第一流画家,宁可处于历史上的次要行列,尽管被贬低到艺术的最低等级,但他无疑以其凯撒式的果断作风成为众人的先导。

118.只要艺术的手段是可以传授的,艺术家就只能限于纯粹技工的地位;因此,他只有把某些难以企及或独具的优点注入到自己的方法或手段中去,才能成为天才。

120.只能倾听自己创造出来的和声的耳朵,对于所有的外界事物来说,仍然是聋子。

122.时髦之手为了消遣而不肯抛弃的小摆设,艺术之手绝不会觉得有益而去拾取它。

推论:莎士比亚对罗马元老院的探究已经受到了谅解,他对元老院所有的了解不过是提供了一名演滑稽戏的人。同样有说服力的议题是,委罗内塞[①] 也由于在集会和盛宴的场景上填满人物而得到谅解,他对于盛宴或集会的了解也只是提供了——狗、猿猴、厨房帮工、鹦鹉,还有侏儒。

144.过于紧密地追随一个模特儿,就自然本身而言,会有误解个别事物的

① 委罗内塞(Veronese,1528—1588),意大利文艺复兴后期威尼斯画派的重要画家。

危险;仅仅依靠各种学派,就不可避免地会陷于风格的偏差。除非把你自己转化为对象,还剩下了什么呢?

148.希腊人的优越性看来并非是气候和社交的结果,而是因为他们目的的单纯和手段的一致。即使他们有学派,比如爱奥尼亚的、雅典的和西奇昂的学派,他们的训练看来是遵循着同一个庄严的法则和比例:他们把这些要素抽出来结成一片牢固的织物。可是,现代艺术中的流派,有筹划者、色彩师、技术师和折衷派理论家,却不过是偶然拼起来的织物。阿波朗尼乌和用青铜塑造了赫斯珀里的赫拉克勒斯小雕像的作者,其区别仅仅在于技巧的高低;而米开朗琪罗和贝尼尼虽然没有共同的原则,但他们却创作出了大量的雕像。

149.宗教的艺术,创造出圣物;军队的艺术,产生战胜纪念品;商品化的艺术,则制造出交易的货色。

151.艺术法则或是直接由大自然本身提供,或是出自被称为大师和学派的创始人的纲领,这些人是大自然的学生。对大自然的模仿导致样式的形成,这就是各种流派的风格。

推论:米开朗琪罗所画人物的线条总是庄严的;他所采用的性格与品质都是为了化卑下为庄严,例如幼童、妇女、低贱的人、残废的人,都被他无例外地显现为庄严;一个出自他手中的乞丐犹如劳苦人的大族长;驼背的侏儒也显得尊贵;他笔下的妇女是所有女性的典范;他的婴孩充满男子气,他的男子汉则是巨人的后裔。……

175.干净利落,清新明艳,色彩的力量出自于简练;纯净胜于复杂。

176.色彩的诱人或娱人有如音响。鲜红或深红把人唤醒,令人振奋,对眼睛的鼓舞作用,正如军号或喇叭之于耳朵;而长笛抚慰人的听觉,正如淡蓝或玫瑰红之于眼睛。

177.庄严的色彩是沉暗或平淡的——这就是米开朗琪罗的色彩。

194.美德的形体是耸立的,欢乐的形体是起伏的;密涅瓦披袍的线条绵长不断,而千百条爱情的曲线拥抱着福罗拉。

203.在遇见圣徒比遇见凡人更容易的地方,别指望有宗教;在艺术家的繁殖比劳动者还要快的地方,也不存在艺术。

237.选择,是风景画家的创造才能。

海因斯

（威莱姆·海因斯[Wilhem Heinse]　德国作家，1746—1803）

威莱姆·海因斯和青年时代的歌德一样，属于“狂飙与突进”的代表人物。正如歌德从哥特式大教堂的艺术风貌中感受到人与大自然的强大的创造力，海因斯从鲁本斯的绘画中感受到不可遏止的生命力量。在新古典主义流行时期，海因斯极力为巴洛克艺术争取地位，为浪漫主义开辟道路。

《杜塞尔道夫画廊书简》写于1776至1777年间，这里选译其中的一部分。《亚马逊的溃退》（图⑩）是鲁本斯的代表作之一，海因斯对鲁本斯奉若神明的赞词，反映了狂飙派崇拜天才的主张。文章的风格与歌德描述斯特拉斯堡大教堂的文风相似。

《快乐岛》是海因斯所写的一部小说，是第一部以画家为主人公的小说。阿丁盖罗为书中的主角。作品中充满了有关艺术的议论。海因斯重视色彩的作用；他对绘画的看法的某些方面更近于雷诺兹，而有别于布莱克。

杜塞尔道夫画廊书简

在太阳和月亮最幸运的星球下，傍着和风的季节，有一个人，完成了从混沌到人类的美妙而神奇的飞跃，他带着新鲜的力量，来到世上。黑夜之母犹如温柔的妇人，照拂着他。

他出生了，他成长了。

白日的光亮，逐渐使他获得了理性。他应接不暇地抓住身边的美好事物，

以爱慕和温存，就像新郎找寻着他的新娘。从而，所有靠近他的人，都倾心于他，把他视为自己人，随着进入少年期和青春期，他的生命力越发旺盛。

他所拥有的太多了；他要把其中一部分，赠予他的女友和亲朋，还有他们的女友和亲朋，他要让因被忽视而很少受到上帝赠馈的其他生灵，都来分享。

他何以如此呢？

不是借助语言。在他看来，语言损害了事物的外观，过于强调单调的关联，太一般，太陈旧，太不完美。对于这种旧的习惯，我们大多数人机械地记忆着和传播着，成了一种不知从何而来，又不能创造财富的资本。当语言成为了空壳，枯燥无味，使他失去运用这种工具的任何愿望时，他于是认识到了自己最美好的心灵果实。他选择了另外一种能够表达事物的本质特性，更为令人欣悦的方法，这就是充满魔力的绘画的幻象。这种方法是艺术中最接近天然本性的——虽然仅次于雕塑，但雕塑受的限制太大。于是，他夜以继日地学习色彩和明暗的语言；他已经掌握了有生命的线条。问绘画教师学习，充分地了解他们绘画的法则，向着远方的目标前进，利用一切时间，不停地画着狗、猫、女孩儿、男孩儿、飞鸟和树木。

掌握了这一切之后，他在意大利的一座著名学府学习，研究了在威尼斯、佛罗伦萨、罗马所看到的两千年前古希腊的作品，并且见到了“世界的皇太后”①。他曾临摹了杰作中最美的作品。他唱着邦纳罗提式的颂歌，哼着卡拉瓦乔的民间小调，进而研究提香及其前辈的作品。他还听过意大利艺术家优秀的喜剧和悲剧，看过田园诗的演出和歌剧，沉浸在史诗般的艺术国度里。

七年，他这样过了七年。在显贵人物中，他结识了许多朋友，他还上课、演讲，他的生活谱成了一首生气勃勃、充满力量的歌。后来，满载着金钱和珍宝，他回到故乡。

在这里，他给自己安排得舒心惬意，或闲适地休息，或造访亲朋，徜徉在他们的居室、回廊、田野上，徘徊在牧场、柳荫、马厩、小山之间。在森林、峡谷、园林和旷野，以及溪流和湖畔，也都留下了他的足迹。一个如此热情、完美、忠诚的人，具有命运和心智所赋予的才能，怎能不成为民族的宠儿。他的言语出自

① “世界的皇太后”，指路易十三之母。

天性，深邃而富于技巧，正如荷马和阿里斯多芬曾经运用过的，他的声誉传遍了所有的国家。

这个人，他的名字叫鲁本斯。

《亚马逊的溃退》[①]

两性之间战争的可怕性，只有那些探索了大自然最隐秘的方面的人才能充分体味到。

令人眼花缭乱的混战；胜负已成定局。不幸的女英雄们遭到重创，被敌人赶过了大桥，被迫屈服于占压倒之势的力量。或许称得上最勇敢的后卫队，遭到狂暴的屠杀，有的做了战俘，但她们中仍有人转身迎击追赶者。这是一幅激动人心的战争场面，足以使英雄的心灵充满欢欣的，是紧跟着危险与血汗的放纵。充满野性、残忍的姑娘，敢于以刀剑向男子汉进攻，这是一种对抗自然法则的迷人的叛逆。何等罕见而惊心动魄的场面！画的右边，隐约可见逃跑的妇女和马匹，两匹无人驾驭的棕色马从桥上跌下，一匹胆怯而惊惶，鬃毛在风中狂舞，牙齿摩擦有声，鼻孔喷气；另一匹猛烈奔跑，战争使它发了狂。马的后方，一名亚马逊女战士，双手抓着在桥上砍下的敌人将领的头颅，那人的尸身躺卧在地，血流进河里……这幅画是英雄力量的产物，令人回想起提修斯的时代。画上的一切都挥洒自如，每一个形象都得到有力的色彩表现。这儿，力量在于男子的肩膀、手臂，在于紧握着锋利武器的拳头，还在于人的胸腔和膝盖，在于腾越直立的马，在于马的狂跳和猛奔。人们能看到追击的火光和热浪，看到溃退中的沮丧和复仇，看到女性极大的勇气，她们砍、刺、厮打……这是在破晓时分悲惨光线下最为壮烈的场景。

亚马逊人生机勃勃，她们的身体像钢铁。高贵，充满力量和热情，适应于塞卡西的气候和古代的习惯，身着轻薄的衬衣和一件小小的红斗篷。落入水中的女战士，红斗篷从左边的肩头滑下，带子断落，露出了美丽的肢体。……

---

① 《亚马逊的溃退》是鲁本斯的代表作之一。据古希腊传说，亚马逊全部为女性，骠悍勇猛，常与希腊人作战。鲁本斯的作品，场面宏大，构图复杂，尤其强调了丰腴的女性肉体与残酷厮杀场面之间的对比。

快乐岛

(阿丁盖罗说:)我是个佛罗伦萨画家,如今留在这儿(威尼斯),获得了光荣的威尼斯的肌肤,虽然我曾有过太多的图斯坎[①] 的骨骼。提香掌握了绘画的本质的部分,舍此而外其他都无足轻重。诚然,绘画中还存在许多其他因素,然而它们都是有害和令人厌烦的——不管人们认为它超凡入圣,或是把它当成炫人眼目的巧技。要做一名真正伟大的画家,必须像提香那样去工作。公众就是根据这个,而不是根据某些艺术家的评价来做出判断的。提香影响了那些自己并非是画家的人,甚至支配了那些刚刚把注意力放在油画上的人——这才是有真实色彩的油画,正如素描是一幅素描画的要素一样。油画就是油画,素描就是素描。一幅油画的素描欠缺,还可以过得去,但缺乏真实色彩,就不成其为油画。

画家集中注意的事物外貌,是由色彩呈现出来的,就这一点上看,对象的本质并不那么重要。……所以素描只是个不可缺少的配角,协调无疑具有决定作用;而色彩则是最高目标,是艺术的起点和终点。显而易见,这里谈论的只是材料方面。假如对脚手架的评价超过了建筑物本身,或者宁肯要素描这种人类浮浅的产物,而不注重内容,就太荒谬了。如果不借助色彩,对于凹凸起伏、暗部和亮部、坚硬和柔软、青年和老人,何以得到表现?造型和表情离开了色彩也不能存在。比起胸中充满高贵意念的提香,米开朗琪罗的线条犀利的形象,纯粹是梦中的幻影。

古希腊和古罗马的神殿,通常都是为众神中的某一位专门建造的。就像国王从王宫巡幸到某些地方的城堡,这些神殿也是为那些从奥林匹斯山降临到一个地方的神祇准备的住所。因此,神殿的面积不太大,柱子大小也适中。公民

---

① 图斯坎(Tuscan),位于意大利中西部,即佛罗伦萨所在地区。一般认为这一地区的画派以素描见长。

都是个别地献祭，每逢节日，只有男女祭司进入其中，其他人都站在外边……

与之形成对照的是我们的教堂，这是为集会而建造的；一个镇子上的所有居民都可以接连在里面呆上好几个小时。一座庄严的、由聪明的蛮族人设计的哥特式大教堂，有着广大的宽敞空间，牧师宣教的声音变成雷霆，信徒们唱的圣歌汇成海啸，祈求着宇宙的圣主，震慑着狂妄无知的异教徒，同时，乐器里的暴君管风琴，像飓风掀动深海一样咆哮着。从一个人的听觉来说，这样一座大教堂肯定会使希腊的神殿，那个放大了的小住宅相形见绌——当然，甚至连最有修养的雅典人所建造的最美观的维纳斯神殿也不例外。

当然，对于艺术家来说，最好的描绘对象莫过于动物、植物、草地和树木，这些他们都能表现，至于人类，他们本应留给诗人去表现。风景画恰好取代了所有其他种类的绘画。因而，通过希腊人忽略了的这种题材，风景画有可能成为超越希腊人的艺术。

无生气的事物决不会留给印象，缺乏运动则暗示着死亡。

所有的艺术不过是人造的形象，迟早都会使它的爱好者和占有人遭受坦塔罗斯式的痛苦。最美好的形象，即使是普拉克西特列斯的维纳斯，最终都会成为无生气的幽灵。它不会动，没有感情，因之复归于死气沉沉的石头的原来面目，还原成油彩和颜料。精力充沛的人类会首先意识到这一点。我相信，如若希腊的黄金时代持续的时间更长，将会以把他们的雕像抛入海中，断然抛弃这些无生命的凝止的东西而结束。要从最强烈的方面来表达生活中诸如自然界的风暴，人与人之间的谋杀，男女之间心灵的结合，或者爱人之间的离异与寂寞，对于所有的艺术形式来说，都是一项最为艰难的任务。靠勤奋只能表达无生命的事物，只有高尚才能表达生活。那些在存在之初没有被神灵的火炬所照亮的人，既不能创作出高尚的作品，也不会有崇高的行动。美是生活，既在于外形，又在于运动。死气沉沉、与生活无关的事物不存在美。

为什么托索、蒙特·卡瓦勒的驯马人是美的？为什么说维纳斯是美的？因为它们都显示出在愉快的享乐生活中最为完美的人类的力量。为什么说阿波罗、击剑者是美的？因为他们的生命实际上显示了力量的极致。为什么说拉奥

孔、尼俄柏也是美的？因为它们体现出死于比自己更为强大的力量面前的一个灿烂的生命。要表现这一切，诗人诉诸于文字，而艺术家，则给予一个活生生的、现实的最充分的外观。

辉煌的太阳落下了，留下一个十分壮丽的红色天际。“假如我是一名风景画家，”迪米特里厄斯高喊道，“我整年除了天空以外什么都不画，特别是要画日落的景色。那天空的亮光和暗影、绚丽的云彩和宁静的蓝色，汇成了多么神奇、广大无边的乐章！这是大自然的颂诗。云彩像山峰、宫殿、城堡，像令人愉快的园林、持续不断的烟火光束，像巨人，像战火，交替变换，悦人心目，就像天球沉入燃烧着的圣火中。”

弗里德利希

(卡斯帕·D·弗里德利希[Caspar D.Fuiedrich]　德国画家,1774—1840)

弗里德利希早年在哥本哈根美术学院及德累斯顿美术学院学习,其后的主要活动都在当时德国浪漫主义运动的中心德累斯顿。他参加了浪漫主义集团,并担任美术学院的副教授。

弗里德利希对于德国以外的世界不感兴趣。他潜心研究风景艺术,创造了构思严密、技巧精美、风格独特的浪漫主义风景画。他认为精神的真实重于物体的真实,他以风景作为祭坛画(《山上的十字架》[图⑪])曾引起争论;他的《希望号沉没冰海》则被认为是暗示了对人类的忧虑。他的写实能力非常好,他的风景画无论从心理意义上或是从地理意义上说,都十分精严。他的画虽然常带有象征性,但更具有历史性:它们记下了自然界的变动、光线的变化,并把它们与观者的心理感受联系起来。

《对当代艺术家绘画的考察》一文,记述了他的艺术观和对一些艺术家的看法,既有批评性,又有格言性。文中对和浪漫派对立的两个集团进行了批评:一个是带有基督教传统特征的拿撒勒派;另一个是最时髦的描摹日常生活的自然主义者。这篇文章在他生前未发表,直到1924年才出版全文。

对当代艺术家绘画的考察

当我看到一个房间或大厅里挂着或摆着大量的绘画时,总是感到很难受;观众永远无法就一幅画本身去欣赏它,因为他的视线受到周围其他四幅画的干

扰。如此堆砌艺术珍宝的做法,必然降低了这些艺术品在欣赏者眼里的价值。尤其是把相互矛盾的两幅画并置在一起时(有时似乎是故意的),其中一幅画击败了,至少是伤害了另一幅,这样便完全削弱了作品的效果。……

闭上眼睛,那样你的画便在你内心的眼睛里浮现出来。然后,把你内在的深暗处首先看到的东西显示到白天的光线下,让它们再反射到其他人的内心中去。

艺术可以比之为儿童,科学则可以比之为成人。

心乃艺术之惟一真正源泉,艺术的语言发自纯洁天真的灵魂。任何不是出于这一源泉的创作,只能称之为卖弄技术。每一件真正的艺术作品,都是在某种神圣和幸福的时刻里,艺术家受内心冲动的驱使,而于无意中得之。

艺术家的感受就是他的守则。纯洁的感受不会是勉强的,它总是与大自然谐调一致。但是,别人的感受不能作为我们的守则而强加于我们。精神上的联系产生了艺术上的相似,但这种联系与模仿有很大区别。无论人们如何评论张三的画,既使它们与李四的作品相似,张三的作品毕竟是他创作的,是他自己的东西。

作为一个才华横溢和技艺高超的画家,理应受到大家的尊敬;作为一个教师,培养了很多聪明的学生,都带有他的标记,同样受到人们的尊敬。但后者是否值得称赞,似乎可以商榷。我认为给别人烙印和接受烙印的,都应受到批评。我以为,用现代眼光去观察,如果导师没有在学生身上留下标记,而是抑制自己的虚荣心,并且有区别地对待学生的个性和发展倾向,那才是值得称赞的。自然给予我们每个人各自的天赋,我们应该加以培养。我要向这些学生大声疾呼:“请珍重自然在你们内心的呼唤吧!”

认为能把自己的观点灌入青年人的头脑里,难道不是愚钝和自负吗?贬低

或否定与我们意见相反的人，不是残忍、愚蠢和狭隘的话，又是什么呢？让每个人按自己的方式表达自己；用忠告的方式帮助和支持你的学生，而不要用命令去对待他们！我们都能够并且应该做那些上帝让我们的身心准备去做的事情。沉重的训导会减低思想上的进取，妨碍学生的成长和个性发展。并非心甘情愿学的课程也可能使我们避免一些大错误，但是也有这样的危险：不适时的干涉会打击真正的天才的顺利成长。

一个画家不应只画眼前所看到的事物，而应记下自己的内心所看到的东西。如果内心看不到任何东西，他就不必去画眼前看到的事物，否则，他的画也不过就像遮盖着病人或死者的帐幕一般。有些人只能看见除了瞎子以外谁都能看见的事物；而人们期望于艺术家的要更多一些。

……坦率地说，眼看着那些干瘦的玛利亚，怀里抱着饿得皮包骨的婴儿耶稣，身穿纸一般的长衫，即使不说令人作呕，难道没有令人厌恶的东西吗？看上去他们像是被人故意画得如此拙劣，有意不遵循透视的法则。画家们抄袭了那个时期艺术中的所有缺点，然而，那时艺术的优雅气质、深厚、诚恳和孩子般天真的感情，是不可能靠机械方法临摹出来的。伪君子永远不可能弄明白这一点，即使他们把自己装扮成基督徒也无济于事。我们无法违背我们现在掌握的先进知识，去做祖先们以孩子般的天真质朴而做的事。当成年人像婴儿那样坐在起居室，企图证明他们的无知和天真时，人们是不会受骗上当，也不会对此感到高兴的。

喜好强烈的色彩是我们这个时代的风尚。画家们争先恐后地给他们笔下的人物涂上浓艳的色彩；风景画家们走得更远，甚至给树木、岩石、水和空气化装。……采用对比的方法，我想起了色彩几乎被忽视的年代，那时的油画看上去就像深棕色的素描，因为褐色是油画中占统治地位的颜色。后来，褐色被蓝色取代，然后是紫色，最后是绿色。绿色原先几乎完全受风景画家的压抑，尽管它在大自然中有着突出的地位。现在，所有的颜色一起并用。人们的认识经历了三十年光景绕了这样一个圈子，我们可能已经准备好重复这样的历程。对于

那些无法跟上潮流的人来说，日子是很艰难的，他们的作品被人看不起，受忽视，至少眼下是这样。

今天，风景画不再追求以题材形成精神上的观念为目标了，即便这种追求是与最严谨而忠实地模仿自然结合在一起的。现代要求的是准确模仿物体本身，用一句彻底的话来说，就是对长、宽、高、形体和色彩的模仿。现代绅士们认为：精神只能通过它们体现，所以这些东西实际上包括了精神。这就是所谓单纯、谦卑、孩子般的顺从和个人意志的牺牲。换言之，画家不应该有意志，他只要简单地作画就行了，甚至通过肉体的眼睛使内心的眼睛获得感受，也被认为是主观的武断，是一种罪行。

我远远谈不上抵抗这个时代的要求，除了仅仅把它们看做是一种时尚。此外，我继续希望时间本身将毁掉它自己的产物，可能短时间内便会发生。但是当时代的要求违背我的信念时，我还不至于软弱到屈服于这种指令。我在自己的周围编织起一层茧；别人也可以这样做。我将让时间去证明最后它是什么东西：一只美丽的蝴蝶，还是一条蛆。

透　纳

（约瑟夫·透纳[Joseph Turner]　英国画家，1775—1851）

透纳是英国伟大的风景画家，对同代人以及后来的法国印象派均发生过重大的影响。

透纳出生于伦敦一个理发匠的家里，幼年就具有绘画天才，十多岁时作彩色版画卖钱，在雷诺兹画室中学习素描，十五岁在皇家美术院参加展出，十八岁建立自己的画室，二十七岁成为皇家学院正式会员，同时出游法国、瑞士等地，三十二岁任美术院透视学教授。

透纳对于水彩、油画及版画均极擅长，从法国的华托和洛兰那里汲取了许多经验。他多次旅行写生，研究海景，创造了富有浪漫色彩和气度宏伟的风景画。晚年运用奔放的笔法追求光色和运动感。他后期的表达“印象”的绘画，曾受到攻击，青年罗斯金为捍卫他而写了著名的论文。

透纳一方面具有浪漫主义的独创精神，一方面又颇为尊重学院的古典传统。也许是由于他在学院任教之故，他曾说：“我由此得到了一切，虽然我不能走回头路，但我对过去的日子感到欣悦与骄傲，在这里的画室中我度过了一生中或许是最平稳幸福的日子。”

透纳担任的透视课共有五讲，1811年增加了第六讲，即《背景——建筑和风景画入门》。其中特别赞誉了提香以及前辈的巴洛克大师们，尤其是洛兰——可以说是他的祖师爷。

背景——建筑和风景画入门

……风景画迄今为止享有的最高荣誉,归功于提香。提香用自己的技巧证实了风景画的艺术价值,他不仅运用了风景中的各种对比和色彩效果,而且使大部分的历史画增加了高雅的情趣;他的《圣徒:烈士彼得》一画中显示了风景画的成就。这是一幅非凡的作品,表现了他的才华和艺术的威力,无论创作的构思还是构图,都丝毫没有小家习气的因袭作风。

这幅画所表现的广阔、量感和空间感,是借助于蓝天衬托下的树林和只占画面六分之一的低远的地平线所产生的。地平线上有丛林,茂盛的枝叶伸向四方,树梢消失在从天堂上降下为临终的殉教者加冕的天使发出的光芒之中;烈士彼得眼睛望着天空;衣衫抖动,准备逃跑的他的同伴,眼睛也望着天空。这幅作品宽阔的空间感是由天空的比例、绵延的林带、低远的地平线等共同构成的。观众的眼睛总是习惯于把地平线与视平线重合,因此,这幅画里的人物似乎冲出画面向你涌来。

现在,我们再把注意力转向尼古拉·普桑。对于古代的崇拜促进了他的积极探索,他所有的作品都渗透了这种爱。他笔下的人物、建筑物、器具陈设,乃至他对历史画和风景画的全面构图,无不反映出普桑对于古代的喜爱,这种喜爱赋予他的作品——不管是由于形象的冷漠还是由于背景的坚硬——一种远非真实的色彩效果。

显示他在历史和田园诗题材方面的才能的作品,有阿本汉宫里的《比拉穆斯与蒂斯贝》。在这幅画中我们真正感觉到一种特别的庄严……漆黑天空的右方被弯倒了的树林后面发出的闪电所照亮,转瞬即逝地发出可怕的微光,它要再现威力[?],在它的微光下显现出左边的古老的建筑物。一切都笼罩在黑暗当中,落叶零乱,垂死的比拉穆斯躺在崩裂的大地上。一切都消失在玄秘而深邃的黑暗中,只剩下正往回走的蒂斯贝。

依据这种对比的观念和效果,我们还可以欣赏另一幅画《德鲁基河》。令人目眩的水流,冲刷着大地上的腐败植物蜿蜒向前,反映了自然界的存在与斗争。

这幅著名作品以单纯的调子描绘的泥土般的渣滓,给人以特殊的印象。据传黎塞留首相曾说过,这幅画有力吸引了他的心灵,使他忘却了尘世的烦恼忧愁,他在画前站了几个小时,只感到心旷神怡。这幅画现藏卢浮宫,题为《德鲁基河》。

这幅作品的色调令人钦佩,以其异常的印象令人赞赏,完全适用于这类题材的想像和假设。但是,它缺乏普桑其余作品中所具有的那种必不可少的线条的力量,全画的调子与他描绘人物的用色不谐调,人物的色彩都是红、蓝、黄;而那苍白无力的太阳发射出的也并不是光芒,而像是在流泪。

画面上洋溢着如同意大利的空气那么纯洁安宁和明朗的美,这位画家的名字叫做克劳德·洛兰[1]。金黄色的东方,琥珀色的天空、正午的天空和飘着云朵的蓝天,灿烂的山谷,长着茂密灌木的平川,带着夏日炎热气息的树林。他的作品内容丰富、和谐、真实和清晰,表现出远近的空间距离、大气的光和色。我们如何通过他的艺术的这些综合特性,去寻找他作画的思路呢?正如美只有明确认识了之后才叫美,科学只有发现了才算是科学一样,我们必须考察一下他是如何获得这些才能的。归根结底,他依靠的是坚持不懈地研究自然的各个方面。假如他没有作过这种研究,我们会发现他很容易满足于简单的自然对象,不可能有我们现在看到的如此细腻的作品,而只有单调的画面。由此可能找到他构图的原则,即他在作品中展示的唤起观众心中美感的东西,无论是偏景的构图,还是把几株大树置于画面中间的那一类构图。所以,他的建筑物虽是古典式的,模仿瓦基诺和蒂沃利的,但由于构图的独特,它们仍然具有自己的气质。

然而,只有在英国,洛兰的优点才受到公正的赏识,因为他的精品都在这里,将永远保存在这个国家里,永远伴随着我们。卢浮宫只能夸耀两幅题为洛兰所作的画,而那两幅作品很可能更接近一个名叫斯瓦涅维尔的人的画风,那是个乏味的画家,虽然还不算是最低能的抄袭者。这个人的最好作品,还在法国以外的国家里获得过荣誉。如果揭穿他冒充洛兰之名可以称之为荣誉的话,那么,这样的荣誉也就是取走了作品上的美名,剩下的不过是贫乏与无能。

佛兰德斯画派中探求自然特性的只有两位画家——伦勃朗和鲁本斯,他们

---

① 克劳德·洛兰(Claude Lorrain,1600—1682),法国画家。

敢于把自然表现得超凡脱俗。伦勃朗用他的明暗对照法,使人深切地感觉到光和暗的冲突,给最平庸的粗俗事物蒙上一层神秘的气氛;不仅如此,他选择的形式(如果可以称之为形式的话)都是些最容易找出毛病的形式,比如《三棵树》和《磨坊》,但他给这些形式披上一层无与伦比的色彩——微明的晨曦,露水的反光,人们的眼睛被它完全迷住了。他追求的不是形式的自如流畅,反而似乎是认为:如果为了探求形式而不去穷究色彩的秘密,是不可原谅的罪过。

没有其他画家能像伦勃朗那样了解自己的能力范围和不足之处。他意识到暗部的作用及其力量,因而尽量扩大暗部的范围,光亮的部分只允许占据三分之一,这种手法的光线眩惑了我们的眼睛,使目光停留在某些动人的地方。但他的处理是有计划的,总是让经过选择的突出点,包围在无法看穿的阴影中。

鲁本斯,掌握了一切艺能和优越技巧的大师,从野地里的小百合花到整个充满生气的大自然,无所不画。他不用含蓄遮掩的手法,而是淋漓尽致地挥洒着如同花束般的艳丽色彩,这就是他在卢浮宫的两幅《节日》给人的印象。与伦勃朗的手法相比,从整体上来说,鲁本斯的画上没有阴影,他依靠原色、形体和娴熟的技巧表现所有的事物,他那多方面的天赋体现在画面上线条的富于变化,他不满足于只画纯粹田园诗式的简朴风景,也不满足于仅仅表现自然的光与暗的固定规律,因此,他随心所欲地把太阳、满月和北斗星画在同一幅风景里;或是为了渲染战斗中人体的光彩,让前景上的人物被来自不同方向的光线照亮。在历史题材的作品中,光线的随意处理可能属于小节,但在风景画上是不能令人赞同的,这样会破坏田园自然的朴素、真实和美。表现田园诗式的风景画时,鲁本斯常常滥用了他的才能。他的画色彩绚丽,他的笔敏捷地记下各种形体,他所表现的事物没有萨尔瓦多·罗萨① 的那种过分的庄严,而是带有低地国家的清新气息。

坦尼尔斯所着重的不在其他方面,他的突出的个性,恰恰是巨匠鲁本斯在《节日》和田园风景画中一向追求的东西。坦尼尔斯的构图和对细节的刻画看来并不用力,其实很有讲究,高雅动人,他让银色的调子分布在画面上每块不同的色彩中。尽管他的《洛特堡婚宴》一画上有数不清的人物,而且各种色调都提

① 罗萨(Salvator Rosa,1615—1673),意大利的巴洛克画家,他还是个诗人。

高到最强度,但是一个身穿白与灰服装的人物,却把整体的色彩集中和统一了起来。

我们的同胞庚斯博罗改正了他们的缺点,即平庸的生活和令人厌烦的普通自然的琐碎细节,同时发扬了他们的优点。庚斯博罗最初模仿霍贝玛[1],但英国的大自然向他提供了更好的研究素材。约翰·莱切斯特爵士收藏的《农舍之门》一画的质朴、纯真和毫无矫揉造作的美,说明画家具有大师的才华,即从自然物的密切联系中捕捉对外形的真实感。他的作品很有表现力,色调的层次完满而丰富,个人风格却很突出。他的笔法流畅,对色彩和笔触的处理,是随着树叶或草茎的各种形状以及自然界的繁茂或荒芜而做出相应的变化。

---

① 霍贝玛(Hobbema,1638—1709),荷兰风景画家。

康斯太布尔

（约翰·康斯太布尔[John Constable]　英国画家，1776—1837）

与康斯太布尔同代的批评家罗斯金赞美他的风景画："可以感觉到草的湿润和平坦的草原上树下的荫凉"，并说"他的最主要的艺术特性是教育所无法达到的"。

康斯太布尔长期住在故乡，深入研究自然，在对待大自然的态度上很接近他的同代人弗里德利希，但他从不运用象征手法，他的绘画于朴实中饱含感情。

1824年，康斯太布尔年近五十时，经友人协助在巴黎展出了数幅风景画（包括著名的《运草车》[图⑫]），引起了震动。一向被本国艺坛冷落的康斯太布尔由此才获得重视，1829年成为皇家学院的正式会员。

这里选译的文字，摘自他的一些讲话和笔记，其中不仅反映了他尊重自然的艺术观，也表现出富有创造精神的艺术家对于一些名家和名作的严正的批评。

第四次演讲（1836年）

托玛斯·劳伦斯爵士[1] 曾说："我们永远都别指望超过大自然那独特的形式美与色彩美——我们惟一的机会就是在选择与组合上做文章。"没有比这更确切的话了；——可以作补充的是：选择与组合也是从自然中学来的。它不停地

① 托玛斯·劳伦斯（Thomas Lawrence，1769—1830），英国肖像画家。

向我们展示它自己的构图,远胜过人类技巧能做出的最佳安排。我曾试图在真正的艺术与风格主义之间划一条线,但纵使最伟大的画家,也不免讲究风格。——绘画是一门科学,应该把它作为探索自然规律的学科来研究。那么,为什么风景画不可以看做是自然哲学的一个分支,而绘画则不过是它的实验呢?

艺术与自然

艺术将面临绝境;三十年后英国将没有真正的绘画。绘画将是些低能画家们的产品,他们空虚的头脑接受的是买主们和英国国立美术院的理事们的灌输。在早期的艺术中,艺术家所创作的作品较之今天更令人感动和崇敬,那时的艺术家由于没有前人创造的范本可循,不得不求助于自然;稍后,即拉斐尔和洛兰时代,作品更臻完善,很少瑕疵,因为当时的艺术家善于利用前人的经验而不谨守教条,或把临摹视为首要任务。如果你在大英美术博物馆看到的展览全都是拙劣败坏之作,那你准是疯了。然而,凡德·维尔德[①]、伽斯伯·普桑[②] 和提香都创作过不少粗制滥造的东西,艺术大师们为什么会如此之不自爱?只不过是为了卖钱。霍夫兰德以八十基尼售出了一幅类似伽斯伯·普桑的作品,这幅画与其说像伽斯伯的作品,倒不如说更像他自己——一塌糊涂。

(1822 年)

在艺术中人们采取两种截然不同的创作方式。第一种,画家小心翼翼地采用别人用过的手法,临摹他们的作品,或是把他们作品中各式各样的美挑选出来加以组合;另一种,艺术家在自然本初的源泉中去寻求最好的东西。在第一种创作方式中,画家靠研究绘画以形成某种风格,创作出的艺术要么是模仿别

---

① 维尔德(Velde),17 世纪的荷兰画家。

② 伽斯伯·普桑(Gaspard Pousin,1615—1675),法国风景画家。

人的，要么是折衷的；采用第二种方式创作的画家，通过仔细观察自然，发现前人从未画过的自然本身的特质，因而形成自己独创性的风格。第一种方式产生的作品，因为是重复再现我们的眼睛已经熟悉了的风格，所以很容易得到人们的承认和好评；相反，在新的道路上探索的画家，进展一定不会顺利，很少人能正确评价打破常规的新事物，或很少人具有足够的水平，能欣赏有独创性的探索。

[从他的备忘录的一张碎纸片上发现的]我的艺术不靠临摹去恭维任何人，不靠圆熟去讨好任何人，也不靠娇小来取悦任何人；——我怎能指望受到大众的欢迎呢？

(1829 年)

第二次演讲(1822 年)

艺术受流行风气影响，脱离自然，走向荒谬；荒谬的顶点可在布歇的作品中找到。性情温柔、讨人喜欢、轻佻放荡是这个法国流派的特点。它典型地体现了路易十五时代或上世纪初的时代风尚。显然，布歇本人特别中意于田园诗式的风景画，而那又是些什么样的田园诗啊！是歌剧院里的田园诗。在我们这个时代，应该记住当时的宫廷贵族仍有到乡村去的习惯。在布歇的笔下，公爵夫人扮演了农舍里的牧羊女、挤奶妇、奶牛场女工的角色，她们在缝纫、烤面包、种花、往市场上运送农产品。这类奇怪的造物充满了布歇的画布，他的风景是华丽的、迷惑人的幻梦。人们看到，从装饰着常青藤和麻雀笼子的农舍里，跑出来手拿拖把、扫帚、挤奶桶和吉它的歌剧舞蹈演员；看到头顶三角帽、留着辫子、戴着丝袋假发和佩着短剑的孩子——还有猫、家禽和猪等等。布歇的风景由于蜿蜒的小溪、破旧的断桥和水车而富于变化；篱笆桩似乎在起舞——一个挨一个的坟墓像在互相鞠躬敬礼。所有这一切都使人头晕目眩、迷惑不解，要从这种状况中解脱出来的惟一方法，就是一笑置之。布歇告诉乔舒亚·雷诺兹，他从来不画现实生活，因为大自然令他困扰不安。

值得注意的是一切事物中的相近之处,在极端对立的情况下又互相依赖,彼此紧紧相连。我曾描述过的那种风格,是紧接着大革命而出现的。在这种风格里,大卫和他的同代人展示出坚强严厉的男女主人翁以及树木、岩石和桌椅。无论人或物都用同样坚硬的轮廓线显现在背景上,因此缺乏丰富的明暗变化——艺术的媒介与灵魂。

我去看过大卫的《约瑟芬皇后的加冕典礼》。它缺乏艺术的一般语言,更谈不上鲁本斯和委罗内塞那种动人的艺术效果;从技巧的观点来看,它达不到值得重视的水平;然而,我还是宁愿要大卫的这幅画也不要别的历史画家的作品,因为它不会使我想起什么画派,而别的历史画家却只会尾随在卡罗·马拉第[①]的背后走。如同上次信上谈起我在英国国立美术院看到的一样,我不禁想,国家美术博物馆的出现(人们正在议论),古老而可怜的美国艺术也就到了它的末日,正如其他国家也有这类博物馆一样,(就绘画而言)它将变得无足轻重。其中的道理再明白不过了;到那时,绘画制造商被看做是评价作品的尺度,人们不再把自然当做完美的标准了。

……我已经欣赏了大卫的绘画;它们的确令人讨厌,如果不是上校温文尔雅、令人愉快的态度,那个房子将是不堪忍受。大卫的灵感似乎来自三个源泉:断头台、医院和妓院。

(1835年)

最后一次演讲(1836年)

不管在哪个朝代或哪一个国家,绘画到达最灿烂的顶峰之后便走向衰落,本身不是艺术家的作家们把这一现象归咎于各种原因,然而没有找出真正的原因所在。人们最初的也是自然的印象是:美术的兴衰与保护人提供的赞助的多

① 卡罗·马拉第(Carlo Maratti,1625—1713),意大利巴洛克盛期的画家和版画家。

少成正比;但是,人们很快就发现:处于低潮时的美术所耗费的金钱比兴盛时代还要多,美术低潮时,最高的荣誉往往会赠给一些至今已鲜为人知的艺术家。考查各个时期美术衰落的历史,可以看到这样一个事实:无论什么朝代,只要艺术不是由真正懂行的人正确地掌握着,保护人或荣誉便不可避免地只会加速艺术的衰退。

企图使过去的古老风格起死回生,暂时似乎有些成效,但经验告诉了我们这种企图的不可能性。我可以穿上克劳德·洛兰的衣服上街,很多知道洛兰的人可能会微微举起他们的帽子向我致意,但最终我会遇到一个与他关系比较密切的人,他会揭穿我,使我受到应得的蔑视。

美术同样如此。一幢新的哥特式建筑,或一份新的弥撒书,在现实中有如新的废墟那样荒唐。哥特式建筑、雕塑和绘画属于那个特别的时代,我们不知道指导着发明它们的人的种种情感,只能用联想加以推测,尽管会有许多模糊不清的东西,却以绝大的力量吸引了我们的想像,而当我们看到有人妄想用特别的现代仿制品欺骗我们时,不禁感到怒不可遏。

令人感到悲哀的是,当今艺术爱好的旨趣过于偏爱临摹;只要临摹存在一天,它就会充当摧残艺术的角色,它引诱了很多本来可以在他们各自的时代创作出有时代精神作品的画家,教他们白费力气企图使死去了的艺术复活,他们所能做到的,充其量不过是复制出一具没有灵魂的躯壳而已。

上帝在自然中的声音

(摘自1819年5月写给康斯太布尔夫人的信,当时他正在访问伯格豪特)

一切都像是含苞欲放的花蕾,充满生气,我所走的每一步,所看到的每一事物,无不表达了庄严的《圣经》中的句子,"我就是复活和生命",这声音似乎在我耳边回响。

乌 东

（让－安东尼·乌东[Jean－atoine Houdon] 法国雕塑家，1741—1828）

乌东最初在巴黎学习雕塑，二十岁获罗马奖赴意大利，精研古代雕像达四年。作为新古典主义在雕塑方面的代表，乌东塑造了一系列伟人的肖像：莫里哀、伏尔泰、卢梭、富兰克林、华盛顿……，反映了他崇敬文化和民主的高尚思想。

乌东善于处理各种雕塑材料，作品甚丰，表现女体的作品以《浴女》和《狄安娜》（图⑬）最为著名。据同代人传说，受法王宠幸的杜巴里夫人曾为《狄安娜》的创作充当裸体模特儿。

布瓦西是巴黎的一位艺术评论家，他对乌东的作品的评论正如一般评论家常犯的毛病一样，用了许多夸张浮华的赞词，如说《狄安娜》代表了一种神圣的美，其完美可与希腊雕像《贝维尔的阿波罗》相匹敌。乌东复函中拒绝了他过分的赞美，同时指出了评论家喜欢犯的另一个毛病：编造华而不实、令人费解的“艺术术语”。

给艺术批评家布瓦西的信

巴黎，1778年4月14日

先生，来信收悉，承蒙好意，您把对我的褒奖印在今天的《巴黎时报》上。对此，我却无法表示谢意。如果我没有受到这么高的称赞，那么对您的感激之情可能要更深；而且我的这种祈愿也不会使您勉为其难。但是假如我继续保持沉默，就会被看做是接受了您所有的赞词。诚然，我最大的愿望当然是对您的赞

誉受之无愧，但我仍不惴冒昧地告诉您，在创作莫里哀的半身像时，正如您在我的工作室所见到的，除了如实地塑造莫里哀的肖像外，确实别无他求。如果人人都能意识到这一点，并且证明我把面前的模特儿塑造得很像，那就是对我最大的奉承了。但是，塑造如您所说的具有喜剧之父的显著特点的半身像，却并非我的目的。如果那些注视着这一伟大人物的头部的人，在这尊半身像中发现我表达了这位作家被您称为喜剧之父的某些特征，那也不存在对我表示感激的正当理由。如果人们觉得这是一座好的肖像，艺术家们认为这是一等优秀的雕塑作品，余愿足矣；但是，假如说从他的眼神、他的风采中人们看出这就是创造了《伪君子》、《恨世者》、《女才子》的那个人，我向您保证，我并无此想法。我接受对肖像和作品的赞扬；而对您归在我身上的对创作意图的赞扬，我确实无法接受。

至于我的《狄安娜》，虽然这是座煞费苦心的作品，但对您从中获得的比喻却不敢苟同。由于您熟悉梵蒂冈的阿波罗，并且是以雕塑鉴赏行家的面目出现，您必须承认，我的作品与之并无相似之处。之所以这样说，并非出于谦虚，而是因为我发现，那个形象几乎是完美的，而您知道，在艺术中被称为完美的东西，最多不过是接近于完美而已。尽管其他艺术家们已经给予我极高的赞扬，并且他们已使我清楚地意识到某些不足——这是一个好的征兆，但我仍然觉得，我的《狄安娜》不在完美之列。人们在一个作品中告诉作者的全部优点，后来却发现非常糟糕。

请原谅，先生，在这封信中我无法运用您在来信中使用的艺术术语，或者是那些小册子上连篇累牍的术语。我得承认，我很少运用新词典，并且虽然这些词很巧妙，但我对这些牌号新颖的词却知之甚少。我把这个问题留给"学习"，努力去做好，但不热中于说漂亮话。

非常荣幸。

乌　东

大　卫

（路易·大卫[Louis David]　法国画家，1748—1825）

大卫是法国大革命时代和拿破仑时代杰出的画家。少年时曾从布歇和维恩习画，后赴罗马深造，深受温克尔曼的美学思想的影响，使他成为革命时代的新古典主义的代表人物。但在他的某些肖像画和神话构图中，常有巴洛克（以至罗可可）的因素；或是相反，而更倾向于现实主义。这种复杂的成分加上他特有的刚劲气魄，使大卫的作品高出于其他新古典主义者。在革命高潮时期，大卫曾以雅各宾党人的身份组织革命的“艺术评审会议”，并代表革命政府作过撤消旧美术学院的讲话，向革命委员会作过建立人民纪念碑的提议。

雅各宾党失势之后，大卫曾短时被禁，此后便放弃了革命活动。1799年创作大型历史画《萨宾的妇女》，次年以个人展览的名义在卢浮宫展出，四年之间赚得六万五千法郎。《论公共画展》即大卫向观众解释这种革新做法所具有的社会意义。

直到18世纪，西方绘画作品大多数仍为王公贵族收藏，供少数人观赏。艺术家也要依赖某些有权势的“保护人”，因此不但绘画的社会效益受到限制，而且艺术家的独立性也受到约束。大卫的倡议反映了他在艺术上的民主意识。如果艺术家不能独立，后来各种流派集团的兴起，也是不可能的。

提议建立人民纪念碑

因为不能侵占教堂里众神的位置,君主们就占据了教堂的正门。这儿,放置了他们的雕像,为的是要虔诚的信徒走到圣所的入口也停下。君主们的手已习惯于分享所有的东西,他们放肆地与神祇争夺着人们奉献的香火。你们已经推翻了这些傲慢无礼的篡位者,并且把他们扔在曾被他们的罪恶弄脏的土地上,对他们付之以蔑视和嘲笑。

让我们在巴黎革命政府的范围内,在教堂附近君主们曾经建立先贤祠的地方,矗立起一座纪念碑,作为我们子孙后代的纪念物,作为独立自主的人民首次战胜专制君主的战利品。把这些从旧雕像上拆卸下来的碎片,建成一座永存的、标志着君主垮台和民众荣耀的纪念碑。让那些在这个复兴的国家漫游过的旅行者,把有益的训诫带回他的家园:“以前在巴黎我曾见过国王;当我重返故地,他们已不复存在了。”(热烈鼓掌)

因此,我提议,在新桥广场竖立一座纪念碑。它应该表现伟大的民众,法兰西的民众。

这座以力量和质朴给人以深刻印象的雕像,它的前额上要用大写字母刻上:“光明”;胸膛要刻上:“自然”和“真实”;手臂上分别是:“力量”、“勇气”。在它的一只手上,要塑造“自由”和“平等”相互拥抱并且准备横越世界的形象,为的是显示出他们是建立在人民的天赋才能和道德的基础上的。让这座人民的雕像垂直竖立,并且让它的另一只手举着古人用以武装赫尔克勒斯的可怕的棍棒。

建立这样的纪念碑是我们的责任。其他热爱自由的民族,在我们之前已经建立了类似的纪念碑。在我们的边界不远,就埋葬着为争取瑞士的自由而牺牲的君主制奴隶的尸骨,如今已经堆成了金字塔形,预示着那些胆敢亵渎自由人民土地的无耻君王的凶兆。因此,我们要在巴黎把君主们的雕像及其卑鄙的标志物聚在一起,用作法兰西人民纪念碑的台座。

论公共画展

古代画家一直是现代画家学习的榜样,并且是他们在艺术中描绘出美的创作源泉。我们努力模仿古人构思的特征、纯净的设计,模仿他们外观的表达方式和高雅的形态。那么,为了把艺术提高到一种完美的境界,我们能否向前一步,同样也模仿他们的风俗和习惯?

一位画家,把自己的作品展示给公众,并且收取入场费,并不是一件新鲜的事情。博学的巴太莱密在他的《青年安奈卡西的航行》中提到,著名的宙克西斯从参观他的作品的人那里筹集了一笔费用,并且通过这种途径积累财富,因而得以把他的许多杰作献给祖国。他说,作为个人,是无力独自负担这些费用的。……所以,公共展览的习俗在古希腊人中就已盛行,如果我们今天也跟从他们,就用不着担心会走错路。

在当代,人们可以在英国看到这种实践。……我们同时代的本杰明·威斯特所作的绘画《沃尔夫将军之死》和《查塔姆之死》就为他在那个国家赚了大笔的钱。个展在英格兰已有长久的历史;上个世纪,凡·代克就已经引进。公众踊跃地欣赏他的作品,而他用这一类方法积蓄了大量财产。

在这种活动中,艺术家得以运用自己的力量来维持自己的生活,并且享有属于天才人物的高贵的独立性,在这里,难道就没有正义和极大的智慧吗? ……要从个人作品的成果中获得正当的利益,还有什么比让作品服从公众的评判,并且期待着公众自愿给予的奖赏更好的方法呢? 如果作品平庸,公众的判断也会立刻得到结果。既没有获得荣誉也没有得到财富的艺术家,将通过这种严厉的教训去纠正自己的错误,并且去寻求引起公众注意的更好的途径。

在天才人物所从事的所有艺术活动中,绘画无疑是需要付出最大代价的。完成一幅历史题材的画作,花费三至四年的工作时间,并非罕见之事。我不想详细谈论画家必须花费的初步费用,比如需要单独考虑的服装和模特儿的费用。毫无疑问,这些困难已经使许多艺术家气馁。很有可能,某些天才曾经孕育过的杰作,我们已无法得知,因为贫穷妨碍了艺术作品的完成。进一步的疑

问是:有多少为了发扬道德主题从不放纵自己画笔的高贵和善良的画家,因贫困而蒙受耻辱,被迫降低了自己的身份?为了有如娼妓般地得到金钱,他们已糟蹋了自己的才能。正是贫穷,使他们成为罪人;他们命定要高扬道德的才能,却奉献给了败坏与堕落。

如果通过我举的例子,能够开创公共展览会的风气,并且因此而使得有才能的人免于贫穷,能够使艺术重新返回使灵魂高尚和服务于道德伦理的真正的目的,我将感到十分荣幸。……打动人的心灵的手段是一个巨大的秘密,它可以给民族的活力和性格注入强大的推动力。迄今为止,法兰西人民依旧是艺术的门外汉,并且他们的生活仍然与艺术无缘,这一点,谁还能够否认?每当出现罕见的绘画和雕塑杰作时,这些杰作通常以低价直接落入富人手中,作为私有财产,它们被小心地装上了防护装置,仅供少数友人欣赏,而拒绝社会上其他的人。但展出的制度,至少允许公众花一点儿钱,轮流分享天才的财富。其次,公众还可以学习艺术,这并非如某些人认为的那样,是无关紧要的。公开展出是一种启蒙,并且可以提高公众的欣赏趣味。尽管公众缺乏判定艺术品好坏的必要经验,但由于他们的判断总是根据大自然并且是由感情支配的,因而能够给懂得如何运用这种经验的艺术家带来愉快,甚至是洞察力。

对于真诚地献身于艺术和自己的国家的人们来说,看到许多珍贵的作品流传异域,而创造这些作品的民族却无缘与之相见,该是一件多么凄惨和可悲的事情。公共展览会将有助于为幸运的祖国保存它所创造的杰作。……

也许有人会提出异议,说任何民族都有自己的习俗,而举办公开艺术展览会这种习俗在法国绝不可能被接受。对此,我只能说,我无法解释人类行为的矛盾性。但我很想知道,是否有那么一些戏剧家,不愿尽力使他的著作公之于众,同时在接受观众付给的入场费时有所踌躇,而他给予观众的则是通过描述人类的激情和弱点而引起的感动和快乐?我还想知道,一名已然把灵魂和生命交给抒情诗的作曲家,是否会羞于从诗歌作者那里分享一部分利益?在一种职业上被视作高尚的事情,不应该令另一种职业感到羞耻。……

德拉克鲁兹

（埃提尼·德拉克鲁兹[Etienne Delecluze]
法国画家、批评家，1781—1863）

德拉克鲁兹在路易·大卫去世后六年写了《路易·大卫》一书，其中讲到：向往古代艺术的路易·大卫，晚年在他的画室中教导学生时，经常强调古希腊时期艺术和拉斐尔以前的画家作品中所具有的古风美，那是一种更淳朴、更富于生命力的美。但当时有些学生并没有认真研究古风美，而只是在生活作风上模仿古代人甚至原始人，以达到惊世骇俗的目的。

德拉克鲁兹用讽刺的语气记述了这种现象，可见他是并不赞同的。19世纪出现过自命为吉卜赛的波希米亚派，20世纪初出现过未来派青年，60年代又有所谓嬉皮士，这种现象的社会心理也常常是联系着一定的艺术思潮的。

古风派

我曾经见识过两代留胡子的朋友。从1799年至1803年的是第一代，而第二代，如果我没有记错的话，则是从1827年直到今天，1832年。

……众所周知，早在法兰西爆发伟大的政治革命的前些年，艺术革命和对古典文化的研究便风靡了欧洲。海纳和温克尔曼对于古代作品和遗迹的研究，业已恢复了希腊和罗马的威望。可以假定，它形成了1789年政治革命的基础，而这个革命试图照斯巴达人和罗马人的式样进行统治，甚至穿他们的服装。无论实际的理由是什么，事实依旧是，即使不一定需要，模仿古人的风气仍然抓住

了许多精力充沛的活跃分子。绘画、戏剧、文学,甚至居家用具,都受到模仿罗马的狂热的影响,随之是模仿希腊的狂热。恐怖时代之后不久,被称为"伊特鲁里亚"的希腊瓶画样式为艺术家所知,正是这个时期,从妇女时兴的物件、室内装修,直到最普通的器皿,都兴起了对希腊样式和装饰品的爱好。

我最先认识的留胡子朋友,就属于这个时代。直到那时以前,他们还是和其他人一样刮脸,穿着也平常。后来,我们的老师大卫展出了他的画作《萨宾的妇女》。尽管这幅画赢得了公众的赞赏,却没有得到老师的某些门徒全心全意的认可。起初,这些年轻人斗胆做出了一点儿批评,渐渐地他们就变得越发苛刻了。最后,他们判定,任凭这幅画在模仿希腊方面有一些值得赞扬的地方,但它并没有包含人们在希腊瓶画中发现的质朴、崇高和真正的"古风"——最后这成为一个关键性的术语。很快,这些持异端的学生开始把大卫称呼为凡隆、蓬巴杜和罗可可。

大卫不能忍受这种批评,特别是这种批评来自他自己的学生。但他没有与他们争吵,只是设法告诉这些不再赞同他的教学方法的人,不要再干扰他们过去的同学们学习。

从那时起,这些人就建立了被称为"思想者"或"古风派"的团体。他们暂时还没有规定在绘画中需要遵从的特别原则,只是一致同意采用希腊的装束,特别是古希腊的,为的是在现代社会矫揉造作和伪善的作风中保存自己。他们认为,伯里克利是生活于渐趋颓废风气的时代里的另一个路易十四。简言之,他们在装束上模仿西西里瓶画上人物的穿着,相信那是最正统的古代样式,并且蓄须留发。虽然具有这种愿望和行为,并且在奇想中放纵自己的只是那么五六个人,但他们引起了相当的轰动。肯定有人记得,1799 年的时候,人们曾经见过两个留胡子的年轻人在巴黎街头散步,其中一个的衣着像是阿伽门农[1],另一个则像穿着弗利吉亚长袍的帕里斯[2]。虽然我与两位都相识,但由于"阿伽门农"经常来舍下访问,所以我与他的交情更深,他的样子使我的守门人和邻居们惊奇万分。

当时,"阿伽门农"大约二十岁。身材颀长、瘦弱,长着浓密的头发和胡子;

---

① 阿伽门农,希腊神话中的阿耳戈斯王和迈锡尼王,特洛伊战争的希腊联军统帅。

② 帕里斯,希腊神话中的特洛伊王子。

两眼炯炯有神，显出那样一种既热情又亲切的表情，立刻就把人吸引住，而过后又能给人留下深刻的印象。他非常崇敬穆罕默德和耶稣基督，他身上有些特别的东西会使你记住这样的两个人。他的智力超群，说起话来流畅、丰富，又优雅。……说到他的服装，那是非常简单的，一件长达脚踝的外衣和一领遮风挡雨的斗篷。我见过的演员中很少有人，甚至包括（悲剧演员）塔尔马穿上这种服装，也没有我的朋友"阿伽门农"显得那么优美和自在。……

他的画室我只去过一两次，这是一间很大的屋子，一块三十英尺长的粗帆布把屋子沿对角线切开。帆布后面昏暗的三角地带，铺着他睡觉用的稻草和几件家常用具；另一半三角地带用做画室。在那儿，我看着"阿伽门农"在四英尺宽的调色板上准备颜料，他开始在画布上作画，主题是帕特洛克罗斯把布理斯送还王中之王阿伽门农。……

他认为，为了结束有害的教条和预防虚假趣味的传布，古典艺术博物馆里的雕像只应保存三四座，并且他还主张，排除了不超过一打的作品之后，应该放火把画廊烧掉。他所信奉的基本原则是研究古典艺术，并且从自然中创作。但他把模仿视为一种极为次要的艺术方法，而把崇高的美当做艺术真正的和惟一的目的。

他的文学爱好和他信奉的艺术原则一样，是非大众化的。正如在希腊艺术中，他只看重瓶画、雕塑和多数古代样式的浮雕，他认为文学作品中真正的、内容充实和无可争辩的惟一价值，仅存在于《圣经》、荷马史诗和欧西安[①] 的诗中。他凡事都与这三部杰作联系起来，对其他的作品，只有当它们反映了这三座文学高峰时，才予以注意。通过集中的阅读鉴赏，"阿伽门农"弥补了自己轻视教育的损失。他对《新约》和《旧约》都非常精通；除了荷马史诗的译本之外，他还读了希腊黄金时代几乎所有作家的作品；他对欧西安诗歌的法语译作印象尤深。

当时，没有人对这些作品的真实性产生怀疑。有些人，例如我的朋友"阿伽门农"，认为它们是崇高和令人钦佩的；另一部分人却觉得它们无聊，甚至有时令人厌倦。我就属于后者。在大量地引述了芬戈尔的诗歌后……他俨然以先

① 欧西安(Ossian)，传说中3世纪苏格兰高地的英雄诗人。

知的口吻,严肃而热烈地告诉我:“荷马虽然是令人钦佩的,但《创世记》、《约瑟的故事》、《约伯》、《旧约·传道书》和《福音书》远远超过荷马,则是毋庸置疑的。但我可以向你保证,”他提高了声调补充道,“欧西安的崇高超过了这一切,原因是,请注意我的话,他更真实和更具古风!”……看来我的困惑加强了他的自信;他似乎把全部的感想集中于一点,把它们减化为一个单独的思想和一个简单、坚定的句子——“荷马?欧西安?”他自问,“太阳?还是月亮?这就是问题所在。实际上,我想宁愿要月亮,它更质朴、更高尚、更原始!”

不管怎么说,在18世纪最后的年月里,巴黎留胡子的人们对大师的看法和谈话就是这样。……

“思想者”或“古风派”是当时社会激进潮流的边缘,当时是五人执政内阁的执政府时期。恐怖时代结束以后,对古代艺术的爱好暂时取代了革命前占据着人们灵魂和心胸的宗教情感和社交或文学的消遣。法国把自己当做了异教的展览。所有的社会阶层都混杂在剧院和其他放荡行为的巢窟里。在公园里,女士们穿着希腊式的服装,展示着她们的魅力和妩媚,引来公众赞慕的眼光。所有的年轻人,无论家境如何,每天都沿着塞纳河的堤岸,露出赤裸的身体,检验着自己的体力和游泳技能。夏日的夜晚,在波瓦斯·布隆举行运动比赛;假日里,在战神广场举行竞走、赛马和双轮马拉战车的比赛,全都依照希腊的样式。在市民举行的仪式上,可以看到令人联想起巴特农神庙饰带浮雕的列队和少女们;我不止一次在香榭丽舍草坪上遇到在佩斯当神庙的纸板复制品前燃烧的油松,这是用来代替烧香的献祭供品。在那些日子里,法国所有的社会阶层,都在惟一真正的贵族——“美”的统治保护下,混合在一起,散步、欢笑和舞蹈。

实际上,我的留胡子朋友“阿伽门农”的故事,是他所生存的这个时代的缩影,他英年早逝,其夭折与执政府时代纵情狂欢的毁灭正相一致。

“阿伽门农”死后,这个派别的所有成员都刮去了胡子,穿上长筒袜和破旧的短上衣。这时,带着剑和三角帽的拿破仑已经登上了历史的前台。

科　克

（约瑟夫·科克[Josephv A.Koch]　德国画家，1768—1839）

约瑟夫·科克出生于奥地利泰罗族的一个贫农之家。青年时期，科克画了许多家乡风光和阿尔卑斯山的景色。同代人称他为“大自然的天才”。

法国大革命爆发后，科克热心追随革命的雅各宾党人。1794年革命高潮过去之后，科克到罗马完成艺术学业。他后来的风景画吸收了不少学院和古典艺术的经验。科克晚年既与革新派交往，也与拿撒勒派交往。

这里选的文章大约写于1798年以后，依然保持了他那种农民的气质和激进的观点。

论学院的衰落

就像从腐败的乳酪里爬出来的一大群蛆虫，无数的艺术家从美术学院爬出来。……在这些学院或者艺术学校、美术学校的统治下，施行着一种暴政，只允许学生的头脑接纳每天能够看到的东西。对着石膏模型和模特儿，经年累月，毫无意识地画着素描；其目标，不是要求逼真，而是为了一个毁掉所有个性的抽象审美的守旧风格。这样画出来的一个形象，看上去都像是从同一个模子倒出来的。……如此空洞繁多的作业，被称为“学院派”是适当的。……这些艺术家多数有着特别的工作室，在那里，已经痛苦地熬过了六七年的各种笔头训练的小伙子，可以自由发挥他们的才华——假定他们不幸具有才华，并且还未被学校教育所扼杀——如果他们不受教师压制，没有束缚，而能保持自己的创作才华的话。……

法国和欧洲其他学院所有的研究方法是非常机械的：大多数画家向“自然”讨取的最起码也有这样一些学习设备——工具、椅子、工作台、长凳等等。他们雇用木匠和其他工匠制造模型，然后再由他们来上色或粉饰；而他们根据这些模型画的奴性十足的复制品，看上去常常是非常逼真的——好像这就是最重要的一切。当这样的画家把他们的构思勾成草图之后，他们就尽量弄到所有形象的模型，可能的话，他们就自己来塑造模型。然后，用服装把这些木偶装扮起来，放进一个从顶上的小孔透光的盒子里，依照构图把它们排列起来。离开了模型，他们无法画出任何形象，甚至一个脚指头。结果是，大多数如此作画的画家能够画得很正确，常常要比富于想像力的艺术家画得更准确。细节看上去非常自然，但整体却留下了人工的痕迹，因为缺乏艺术精神赋予的生命力。在普桑所画的形象中，人们已经觉察到凡俗形象的影响，人物的服装和衣褶大多是乏味的，犹如装扮好的木偶，除了来自人体模特儿的绘画，法国的现代流派缺乏形象塑造的概念。

罗可可寓言

如今他们使神话中的神祇和半神半人，加上各种美德的比喻形象，向那个卑小、软弱的专制君主谄媚阿谀。赫拉克勒斯被塑造成举起棍棒，正颂扬在女神的手臂中打瞌睡的专制君主的一位英雄。密涅瓦和她那群“艺术”和“科学”的随从，被塑造成在当权者的雕像面前祈愿他的保护；“命运”女神毫无顾忌地尽可能把这位君主的生命线拉长。作为当今启蒙时代化身的阿波罗，也不得不勒马停在他那戴着假发的圣容面前，观看美惠三女神为他加冕，并且对他百般爱抚。刻耳柏洛斯被剥夺了吠叫的权利，赫卡忒遭到流放；只有爱神和美神才能坐在浮华的秋千上。这些据说是庄严的艺术仍然充斥着贵族们的宫室，标记着那个时代的年月。在那个时代给予这些艺术家的头衔，就有“王室内廷画家”等。

席里柯

（泰奥多尔·席里柯[Theodor Gericault]　法国画家，1791—1824）

席里柯完成他的巨制《梅杜萨之筏》（图⑭）时不足三十岁。在复辟年代沉闷的政治气氛中，这幅作品以呼唤风暴的气势使人们警醒振奋。由此，席里柯获得了法国浪漫派先驱者的称号。

席里柯的艺术又是极为写实的，尤其是他后来画的一组精神病患者的肖像，达到了现实主义的高峰。三十七岁即夭亡的这位天才，留下的作品不多，所以美术史家们常常觉得无论把他归到浪漫主义还是写实主义的名下，都有些为难。不过，他反对僵化的学院古典主义，以及他在艺术上的严肃与独立精神，却是十分突出的。

席里柯生前写过一些片断笔记，这里选译他批评学院教育的部分。《论留学罗马奖》是他写给一个朋友的信，信中所述问题在当时可能触犯了一些人，所以保存下来的信稿上已经没有收信人的名字。在致友人穆西尼的信中，席里柯直率地表达了对官方批评的反感，信中提到的作品，即揭露了政府海事部门腐败的《梅杜萨之筏》。

美术学院与天才

政府花了不少钱开办美术院校，招收所有的年轻人。这些学校以名目繁多的比赛方法，使学生们处于一种竞技状态中；骤然看去，这些学校似乎极为有用，具有鼓励艺术的最可靠设施。无论在雅典还是在罗马，市民们研习理科和文科的条件，都不如我们法国各类院校提供的好。但是，我遗憾地发现，自从建

立学院那一天起直到今天,这些学院产生了意料之外的作用:它们已经造成了真正的破坏,而不是提供效益。在培养了成千名平庸之才的同时,他们无法宣称是他们培育了我们最优秀的画家。恰恰相反,出色的画家才是学院的奠基人,或者说,至少是他们最先传播审美的原则。

大卫,我们艺术家中的佼佼者,法国画派的改革者,他那引起全世界瞩目的成功完全依靠他自己的天赋。他没有借用任何流派的手法;相反,如果他不是很早就摆脱了学院的影响,并使自己成为改革荒谬可恶的教学体系的激进分子,他早就被各种画派的风格毁掉了。他对之宣战的体系是凡·卢①、布歇②、拉都③ 以及很多其他画家建立的体系,当时这些人在美术界都是很有权威的。实际上,他们只是玷污了艺术。赴意大利以及对大师们的研究启迪了大卫的灵感,进而创造出他的历史画中特有的肃穆的风格;他成为一个新的流派的榜样和领导者;他的理论很快又促进了新的天才的发展,这些天才一直在等待着适当的生长条件。不久,好几个名字便赢得了荣誉,并分享他们导师的桂冠。

在这个最初的冲击之后,即在这个促进一种纯洁高尚的风格的动力之后,热情必定会消逝。虽然已经得到的良好教育没有完全丢掉,政府也试图努力尽量延长这种有利的势头,但是,神圣的火焰,惟有它才能创造出伟大业绩的火焰,已经一天比一天暗淡;画展,尽管数量不少(简直是太多了),逐年变得越来越没有意思。在这当中,我们再也找不到曾激起广泛热情的高尚的天才。随时准备接受美丽和雄伟的作品的观众们,对高尚的天才将迫不及待地奉上他们的敬意。可至今,尚无人堪称是格罗、热拉尔④、瑞安⑤ 和吉洛德⑥ 的敌手。令人害怕的是,这些大师负责教育年轻的、竞争热情高涨的下一代。他们将在其长期而光荣的事业的最后一刻里,因未能培养出有才华的接班人而感到遗憾。可是,指责他们没有尽可能地教好他们的学生则是不公平的。那么,尽管有那么多的奖章、罗马奖金和美术学院的比赛,造成这种毫无生气、这种缺点的责任者

---

① 凡·卢(Van Loo,1684—1745),法国画家。

② 布歇(Boucher,1703—1770),法国画家,罗可可风格的代表。

③ 拉都(Restout,1692—1768),法国画家。

④ 热拉尔(Gerard,1770—1837),法国新古典主义画家。

⑤ 瑞安(Guerin,1774—1833),法国画家。

⑥ 吉洛德(Girldet-Trioson,1767—1824),法国画家。

又是谁呢？我相信：良好的教育是从事任何职业的必备基础，只有它能在我们选定的任何事业中保证我们的成功。它能够使我们的头脑变得成熟，并开导我们，给我们指出我们应为之奋斗的目标。我们不可能未经权衡某种职业的利弊就选择它，除了个别早熟的人；我们的志趣很少在十六岁以前就定型不变：到了这个年龄我们才开始知道什么是自己真正想做的事，开始具备为已选定的职业而学习的能力。我们之所以选定这个职业，是因为它符合我们的习惯，或是我们完全为它所吸引。为此，我想美术学院应该只接受至少已年满十六岁的学生。学校的目的不应该是组织画家们比赛，而应该是为真正的天才提供自我发展的条件。事实则恰恰相反，我们似乎在养育着全民的艺术家。罗马奖金和美术学校的优越条件诱惑了大批的竞争者，然而，只有对艺术的热爱是永远不能使他们成为画家的。如果他们从事别的行业，可能已经获得了成功。因此，他们浪费了青春和时间去追求一种肯定得不到的成功。其实，他们完全可以为了自己或祖国的利益而投身于更为有用的事业。

真正有能力的人是不怕障碍的，因为他感到自己有力量去克服它们。对他来说，困难常常是外部的促进因素，它们在他的灵魂中激起的不是彷徨，而是给他以力量去干出一番大事业。开明的政府应该给这类人提供引导；正是靠鼓励他们、接受他们和运用他们的能力，我们才能够保障整个国家的昌盛；也正是这类人，将使本世纪变为有纪念意义的时代，因为正是这个时代发掘了他们，并给他们以用武之地。

但是，即便所有入学青年都具有成为画家的天赋，让他们一起学习好几年，受同样的影响，临摹相同的样板，沿着同一条道路走，不也是很危险吗？我们怎能指望他们保留自己的独创性呢？难道他们不会在不知不觉中失去可能具有的个性，一改自己理解自然的方法，从而变得在感觉上千篇一律吗？

能逃脱这种侵吞而幸存下来的个人特点已是难以觉察的了。因此，我们对每年十到十二次的竞赛实在是厌恶。作品都采用几乎一样的手法，由头至尾都画得那么尽善尽美，丝毫没有半点独创性，简直令人发疯。由于所有参赛者都已经抑制了自己的知觉达几年之久，所以没有人保留自己的个人特色。单一的手法，一样的色彩和构图，一切都符合一个体系，甚至人物姿势和脸部表情细节也不例外：我们学院制造的可悲产物的每一样东西，似乎都来自同一源泉，受同一种精神的启发，好像有一种精神可以在这样堕落的气氛中发挥他的本领，并

且影响到所有这一类的作品一样。

我进一步坚信:击退了平庸的人们的障碍和困难,是天才的必需品和营养物,使天才得以成熟和提高。如果在平坦的路上,创造力就会保持沉默。任何想要反对天才不可阻挡地前进的做法,只会刺激他,促进他的提高,使他去征服和支配一切,创造出伟大的作品。这些人是他们国家的骄傲。外界环境、贫穷或迫害也阻止不了他们的奋飞。他们的奋飞有如火山的烈焰,必定要爆发出来,因为固有的本性迫使他们要发光,照亮并震惊世界。你们希望培养出这种人吗?不幸的是,美术学院做得太过分了:它迫使那些刚开始迸发出一点儿神圣火星的人沉默,并用自己的速度去限制他们才能的自然发展,进而窒息了他们。它用催熟的办法,毁掉了只需晚一点儿便可以长成的香气四溢的果实。

论留学罗马奖

能够了解意大利,确实是件好事,但不需要像人们预计的那样在那里盘桓那么久。就我来说,如果抓紧时间,一年就足够了。给留学罗马奖的荣获者规定五年那么长的时间,只会给他们带来坏处,让他们在本应进行创作的时间里延长学习期;因此,他们习惯于花国家的钱财,把生命中最好的年华浪费在闲散和安乐中。等到他们熬出头时,已经失去了活力而显得无能,在平庸中度过一生,尽管他们开始时似乎很有前途。

这是埋葬艺术,而不是促进艺术的发展,早期创办的罗马的美术学校不可能像今天这个样子。因而,很多人去了那里,但学成归来的则寥寥无几。鼓励有才能的青年人的正确和适当的途径,应该是为自己的国家创作绘画、装饰公共建筑物的壁画,还有桂冠和奖金,而不是靠五年之久的、使他们身体发胖却毁掉灵魂的上等饮食。

我仅仅向您道出自己的看法——先生,它们是公正的,同时请求您不要转告他人。

1816 年 11 月 23 日,于罗马

席里柯

致友人穆西尼

我已收到您的诚挚的来信，并马上给您回信。正如您所认为和我有时所想像的那样，荣誉尚未完全迷住我，我对它的关心远远比不上我对真诚的友谊的重视。您的信和向我预祝成功的话，较之别人的文章，更能给我带来欣慰。在那些文章中，侮辱和赞扬加上了如此大量的"洞察力"。在这一点上，艺术家与喜剧作家同属一行，他必须训练自己，以便对报纸和文人所发表的文章完全不感兴趣。然而，爱好真正荣誉的人，应该在美的和高尚的事物中真诚地追求自己的目的，对传播错误观点的人所制造的絮絮不休则置若罔闻。

今年，我们的批评家们已经达到了荒谬的顶点。对每幅绘画首先根据组成它的"精神"去判断其构图：鉴于某一作品显示了真实的爱国主义的笔法——或民族主义的笔触，于是自由主义的作家即对之称赞不已；而在过激派眼里，同一幅作品又变成了革命的构图，画上的色彩都是带煽动性的色彩，人物全都流露出对我们慈父般的政府的憎恨。一份叫做《白旗》的报纸竟然谴责说：我笔下的一个人物的表情诽谤了整个海事法庭。毫无疑问，写这类愚蠢文章的人从来没有经历过长达两周的断食，否则的话，他们不会不知道：无论诗歌还是绘画，都不足以充分表达那些被遗弃在木筏上的人对于所处境遇感到的恐怖。

您将一个荣誉的标本加在了我的头上，但它也同样是足以使我们丧失荣誉的有罪的标本。暂且承认它不愧为虚荣之虚荣吧。但我不会轻视为巴克尔所重视和您所热爱的那种形式的荣誉。

1819年

您忠实的席里柯

德拉克洛瓦

（欧仁·德拉克洛瓦[Eugene Delacroix]　法国画家，1798—1863）

德拉克洛瓦是法国浪漫主义的旗手。

最初教他学画的盖尔林是一个劣等画家和优秀导师。德拉克洛瓦后来追随格罗并与席里柯交好。《但丁的渡舟》和《希阿岛的屠杀》(图⑮)引起的争论使他成名。歌颂1830年革命的《街垒上的自由神》奠定了他卓越的声誉。

1832年德拉克洛瓦赴北非，在土耳其宫女和阿拉伯战马中，他发现了华美的色彩和强悍的力量。他的创作题材是广泛的：基督教、异教、历史、战争，以至人物肖像、野兽与狩猎……都充满了激越的律动与动人的戏剧性。他也热心于表现著名文学家的形象：但丁、莎士比亚、歌德、拜伦……

德拉克洛瓦著作很多，尤其是他那著名的日记，我国已有译本，内容相当丰富。本书选译的《论阴影和反光的颜色》(部分)，大约写于1854年。本文对于户外色彩的观察和补色相互作用的研究，给后来的印象派开了路。《答〈艺术家〉杂志编辑》表明他对于“评审”“竞赛”等做法的反感。在给伯第的信中，谈到了他为《浮士德》所作的插图。这组插图共十八幅，1828年出版后，歌德非常喜欢，曾说：“法国人责备德拉克洛瓦的粗野，我倒觉得他这件事干得很好。”

致雨果

嘿！一次全面性的入侵：哈姆雷特昂起了高贵的头；奥赛罗正在揩亮他的匕首，那重要的杀人武器，想去颠覆所有良好的戏剧化的政府，还会有什么，谁

知道……李尔王在法国观众面前抠出了他的眼睛。法兰西学院应该宣布所有这类进口的戏剧均与公共道德水火不相容,并把这一点视为高贵的准则。再见吧,高尚的审美情趣!

在任何场合下,您都要在晚礼服下面穿上一层厚厚的铠甲,谨防古典主义的匕首,否则您就要为了我们粗鲁无礼的娱乐而勇敢地牺牲自己。……

1828 年

德拉克洛瓦

致友人苏里埃

……我画得不多,受到沙龙事件的困扰。他们企图要我相信:我已经遭到了名副其实的惨败,从而结束这一事件。但是,我并没有被完全说服。有些人说这是一次彻底的垮台;他们说只要还有浪漫派,那么《萨尔达纳帕勒之死》就是浪漫主义的下场(同归于尽);另一些人则说我是“安加诺”(一个骗子),可是,他们宁愿坚持错误,也不愿意与其他一千个正确的人共同站在正义的一边;应以灵魂和艺术想像的名义把他们罚入地狱。由此,我认为他们全都是低能儿。我的那幅画有自己的特色,当然也有不足之处;有我原来希望能画得更好的地方,同时还有不少其他的东西。我之所以能创作出来,实在是我的运气,可以说基本上如我所愿。地球社的维特先生曾说,如果一名鲁莽的士兵向敌人开枪的同时也向朋友开枪,这名士兵就应该被开除出军队。他规劝他称之为年轻的画派以叛逆者的威力宣布与一切同盟脱离关系。这样一来,那些在我这里行窃并靠我的成就为生的人,似乎应该比其他的人更大声地谴责我。我真是令人遗憾,不值一谈,只不过是由于其直接的后果危及纳粹的物质利益,即“现钞”[原文中这个词是用英文写的]而已。

您大概知道,我的《马里诺·法里尔若》在大英美术馆展出,美国报刊对它评价很高。

1828 年 3 月 18 日,于巴黎

致菲利浦·伯第

……直到作了《浮士德》版画以后很久,我才逐渐理解《浮士德》的第二部,而且也只是肤浅地理解。作为一部难消化的作品,它给我以深刻印象。我主要的兴趣不是从文学角度来看,我认为它是属于因其复杂的人物和风格而最能唤起画家灵感的那类作品。假如这部书流行较广,我可能会以它为题材作画。您曾问最初是什么使我产生了制作《浮士德》版画的念头。我记得大约在1821年,我看了列兹的素描,觉得它们十分动人;1825年我在伦敦观看的一次《浮士德》歌剧,堪称这类戏剧中最优秀的演出,这使我萌生了要以此为题材创作一些东西的念头。那位名叫泰利的演员是个地地道道的"靡菲斯特",在英国戏剧界人们还记得他,他甚至还到过巴黎,扮演了李尔王等其他角色;尽管他比较胖,但丝毫没有减少他的灵活,也并不影响他塑造出这样一个撒旦式的人物。

如您所知,莫特是我的《浮士德》组画的出版商,不幸的是他决意要把我的画与一组影响销路的文字说明配在一起,文字与图版的奇特风格本身完全不合拍。那组画中有几个场面倾向于漫画化,显得我越来越像个"丑陋学派"的带头人了。尽管热拉尔属于美术院,但他仍然赞赏其中几幅造型设计,尤其是小旅馆的那幅。我记不清它卖了多少钱,加上一幅根据劳伦斯的《庇护七世肖像》制作的版画,好像一共得了一百法郎。我的所有买卖都类似这种情况。《哈姆雷特》组画更是如此:我自己出钱请人印,自己发行,由头到尾我花了五六百法郎,结果甚至连一半本钱都收不回来。……

1862年3月1日

答《艺术家》杂志编辑

（1831 年 4 月）

人们发现在解决了劝服大家都来参加竞赛（对他们来说这是一种新的方法）的困难以后，随之而来的则是更大的难题——寻找裁判：不带激情和偏见，对待自己的朋友并不比其他的人特别偏爱，只是为了提高艺术的福利而公正地做出评判。艺术福利，先生，就像国家福利一样；每个人都朝着自己所喜爱和希望的方向关注着它：公正就是平等对待每个人。团体画派夸誉他的审美选择，并争取他的观点将会获胜。尤其是自从人们发明了古典主义与浪漫主义以来，不和的因素似乎更加势不两立。这个问题已经牵涉到朋友们和门庭高贵的家族，使竞赛变得更加复杂了。

确实存在相当大的困惑。比如，竞赛这种方法的首要目标是否会给天才创造条件，或仅仅是要导致有足够忍耐力，在所占据的位置上不至于引起流言的作品。这可是裁判们面临的大难题。我假定已经找到了这些裁判，他们会以应有的态度做到不偏不倚。无疑，您希望我更加明确地给这第二个困难下定义。您认为挑选天才等于在所谓最好的与所谓最得体之间做出抉择；您以为天才之获得成功是由于能够毫不费力地顺应于困难；不，先生，天才是不会服从的，它爱好难题，但只是那些它所选中的难题。它就像是一匹纯种的跑马，不允许所有人骑在它的背上，它可能拒绝竞争，除非是它真正热爱的主人骑着它。天才也不会放纵自己，按自己的突然想法行事，不加选择和衡量；它不会拒绝理智之舟的；简言之，得体与理智，是天才在真正获得灵感时创作的基础，它不会在毫无灵感的情况下承担它不能胜任的职责。……

我有一个荒诞的念头，想像一下：伟大的鲁本斯伸直四肢躺在竞争之床上，设想他畏缩在一个令人窒息的程序的框架里面，砍掉他的硕大的形体、美丽的夸张和整个华丽的手法。……

当利奥十世想要人给宫殿作画时，他没有吩咐他的内政大臣去替他物色最佳人选；他只是让拉斐尔干这个活儿，因为他喜爱拉斐尔的天才；或者说，可能

喜欢拉斐尔这个人。可以肯定,他没有为了找人作画而费力去折磨三四十个竞争者。一个受狂乱想像的支配而产生的念头,会导致多少浪费和荒谬的行为啊。他的长处正在于他没有在幻想的主题产生之前就怀有反感,没有事先扼杀作品给人的愉快,也没有通过这种奇怪的竞争砍去作品的新鲜动人之处,那也就不会出现我们在竞赛中所受的遭遇;在命运或说不清的原因已经决定了哪一位艺术家应该得到比其他人更优厚的待遇之后,人们总是希望他不要对一个已经黯然失色的陈旧主题再发表议论。

论阴影和反光的颜色

早先我画亚麻布时所发现的支配着反光、阴影的边缘或投影中的绿色法则,同样可以用在所有事物上,因为到处都是三原色的混合色。过去我曾认为,三原色只出现在某些物体上。

……正如一个平面是由许多小平面组成,大波浪也是由一些小波浪所合成,所以,白天的光线落在物体上就会改变或分解。首先,以其普遍性给我强烈印象的色彩分解法则,在光亮的物体上是显而易见的。正是从铠甲、钻石等物体上,特别感觉到这三种混合在一起的颜色的存在。在诸如棉布、亚麻织物、部分风景(尤其是海)等对象上,这种效果也很明显。我很快就注意到:人体肤色中的三原色的存在尤为显著。最后,我终于确信:没有三种原色的话,任何东西都不存在。我在亚麻布上看到了紫色的阴影中有红色的成分,难道它不应该带有橙色吗?……

我观察街角处的一堵红砖墙,发觉受到阳光照射的部分呈橘红色,暗部则是紫色、赭红、卡赛尔咖啡色和白色。

处理人体肌肤时,暗部必须带紫色成分,反光则须有几分绿色。真实的,或分解最少的人体肤色是邻近高光的肤色,正如身上穿着的绸缎、马的毛皮等等。……

我发现,亚麻布织物总是有绿色的反光和紫色的暗部。在大海上我也看到了同样的效果,惟一不同的是,反光因天空的作用而减弱;至于投影,则显然是

紫色的。

可能我将发现这样一个法则,可以应用于每一事物。无论什么东西,它在地面上的投影都是紫色的。……

从窗子里往外看阳光下走在码头沙地上的行人,那边的沙子本身是紫色的,但阳光在上面涂了一层金色。人的阴影的紫色之浓重,竟使地面变成了黄色。

在露天里,特别是在像我现在观察的环境中,阳光下黄色的泥土和蓝色的天空应该产生反光,而这两种颜色之间必然会产生出一种绿的色调,这种说法是否过于大胆?可以看到,在阳光中这种种的效果表现得最为明显,几乎是暴露无遗;但是,当这些效果消失时,色彩的关系仍应不变。如果因为太阳下了山,地上的黄色显得淡了,反光也会变得没有那么绿,即没那么强烈。

这些观察的结果可能令科学家为之感到骄傲;而我感到更加骄傲的是:在认识这些法则之前,我已经能创作出色彩正确的绘画了。

波德莱尔

(查尔斯·波德莱尔[Charles Baudelaire]
法国诗人、评论家,1821—1867)

据说波德莱尔四五岁时,即从他父亲(一位有美术修养的公务员)那里获得了色彩与线条的良好审美教育。这是他终生热中于美术批评的原因之一。

波德莱尔青年时代到过东方和非洲,这丰富了他的幻想力。他靠父亲的遗产过了一阵花花公子的豪华生活,接着便陷入贫困无依的窘境。1848年参加过二月革命,拿破仑三世称帝后,他对政治完全失去了兴趣。高度的文化素养与曲折的生活经历,使波德莱尔成为一个划时代的诗人——法国象征派诗歌的代表和现代派诗歌的奠基人。他写的三组著名情诗、自传体长篇小说《芳法格》和诗集《恶之花》的问世,成为文学史上的轰动事件。

波德莱尔自二十四岁起即撰写美术批评,先后历时十余年。其中最著名的是《1846 年沙龙评论》,这里选译其中《什么是批评的好处》等两篇文章。波德莱尔认为,艺术创作的源泉既不在外部的自然,也不在某些美的法则,而主要是来自艺术家创造形象的能力,以及他的想像力。这种观点对于近世的艺术影响很大。

什么是批评的好处

什么是批评的好处?——当批评家一开始坐下来写作最初段落时,这个巨大而骇人的问号就掐住他的咽喉。

艺术家马上指责批评家不能教给布尔乔亚任何东西,他既不画画也不写诗——既然批评是从艺术当中产生的,他甚至对艺术本身也毫无帮助。但是,今天许多艺术家全靠批评家自己那可怜而渺小的名声!那种真正的指责恐怕就在这里。

我真诚地相信,最好的批评应当是趣味盎然和富有诗意的;而不是一种冷漠和精确的批评,以解释一切为借口,无爱无恨,并自愿地去掉所有性情。我认为,一幅优秀的绘画是对自然的体验,这种体验是艺术家的一种反应;因此,我所赞成的批评将是智慧和敏锐的思想对绘画本身的一种反应。这样一来,对绘画最好的叙述便类似于一首十四行诗或伤感的歌。

不过,这类批评注定是为了众多的选本和诗歌读者的。至于所谓原本的批评——我希望哲学家们会理解我要说的意思——我以为这种批评的存在是正当的,它应该有偏爱、有热情和有政治性。这也就是说,以一种独特的观点来写作,这个观点应该能打开广阔的视野。

赞扬线条贬低色彩,或者,为了色彩而牺牲线条,无疑都是一种观点,但它既不很普遍,也不很正确,这种说法只是揭示出持该观点的人完全忽视那些个别的存在。谁都不可能知道造物主在每一个人的头脑中所糅合在一起的对线条的体验和对色彩的体验各是多少,谁也不会知道造物主经过什么神秘的处理使线条与色彩融合起来的效果像是一幅画。

这样,一种更为普遍的观点将是一种理智的个人主义——它是对艺术家真率特性的表现和对其真实性情的表现的一种要求,并得到了艺术家的技巧所提供的每一种方式的帮助。一个没有性情的艺术家不值得去画画——正如我们对那些模仿者,尤其是折衷主义者感到厌倦一样——他还不如做一个低微的工匠,更好地为有个性的画家服务。在下面的章节中,我将证明这一点。

一开始批评家应该用一个明确的尺度来装备自己,这个尺度是从自然中引申出来的,然后他应该热情地贯彻自己的责任;因为批评家也是一个人,他的热情把相同的性情吸引在一起,并把理性提到一个崭新的高度。

司汤达曾在某处说过:“绘画不过是道德的一种构成方式。”如果你能或多或少公正地理解“道德”这个词,则这个词就是指全部艺术。正像艺术本质上是对美的事物的表现,这种表现总是基于感情、热情和个人梦幻——基于一种整

体中的变化，或者完全独立的各个方面；当批评不与形而上的思辨相联系时，就不会造成什么运动。

由于每个时代、每个民族都喜爱表现自身的美，表现其社会习俗，而且，如果有谁打算以浪漫主义来理解最近的与最现代的美的表现的话——为了理性和热情的批评，伟大的艺术家就会把上述所提到的要求，也就是说一种真率的特性，与浪漫主义全部最伟大的可能性结合在一起。

论理想与模特儿

本节标题是一对矛盾，或者，更确切些说，是对立中的同一；因为大画家的素描应该集中体现在这两个方面——理想与模特儿。

色彩由各种色块组成，这些色块经过协调形成整体，组成无数色调。同理，线条也有疏有密，并能够进一步丰富使之更有表现力，以勾画出每一个模特儿的容貌。

圆形的边线——一种理想的曲线——大约可以与类似于人体的轮廓相比较，它由无数段直线组成，这些直线不得不围绕着圆形叠并在一起，结果内角度变得越来越圆。

可是，完美的圆形并不存在，纯粹的理想只是一句废话。愚蠢的艺术家被其独有的对单纯的体验引导着去不断模仿相同的风格。而如果理想——这种荒谬的、无任何可能性的理想——被发现的话，那就真的是诗人们、艺术家们，乃至整个人类的悲哀。假如这果然发生，人们将如何对待可怜的自我呢？难道用弯曲的线条？……

虽然宇宙的法则只有一个，但是，造物主赐给我们的事物没有一件是绝对纯粹的，甚至是完美的；我仅仅看到个体的存在。同一种类中每只动物在某些方面不同于它的同伴，从一棵树上结的上千颗果子中也不可能找出两个完全相同的来，可尽管如此，它们仍是同类，这种同一整体中的对立所造成的二重性也是其自身的结果。在人类当中，我们首先看到的是对于多样性的最为惊人的包容力。用不着计算分布在地球上的民族的主要类别，我每天去看看那些在窗下

经过的奥赛治人、蒙古人、印第安人、中国人和古希腊人,就会知道他们或多或少都巴黎化了。每一个人都是一个和谐的整体;因此,你一定常常被这样一种体验所惊讶:有一些熟悉的发音把你吸引过来,可你接着发现自己面对着一个陌生人——是其他赋有你熟悉的相同声音和姿势的人生动地提醒了你。的确如此,所以拉文特建立了一套处理方法,使鼻子和嘴巴相互谐调,同时指出了从前大师们的这一类型的错误,这些错误业已为人所知,他们采用了与其表现对象的本性相违背的形式去表现宗教和历史。在细节上拉文特可能有错误,但他有基本的观点。这样一只手就得配这样一只脚,这样一种表皮就只能生出这样一种毛发。这样,每一个体才有其理想的状态。

我并不断言有多少个体就有多少基本的理想,因为特定的性格给予人的印象是不同的;但是在画家的灵魂里,有多少个体就有多少理想,因为一幅肖像画是艺术家对模特儿经过复杂处理的结果。

这样一种理想不是一些含混不清的事物,不是无聊的和难以识别的梦幻——我们看着它们飘浮在学院的天花板上;这种理想是独特的个别存在,是以个体为对象的,被画笔和凿子重新塑造和修整过的,闪烁着天然和谐的真实的光芒。

因此,素描家的首要特性就是缓慢而诚实地研究他的模特儿。艺术家不仅对他的模特儿的特征要有深邃的直觉,而且他还必须进一步加以概括,以使形象强烈集中,对其表现更为清晰简洁……

素描是自然和艺术家之间的一场争战,在这场争战中,艺术家的胜利会更容易些,因为他对自然的意义了解得更好。对他来说,问题不在于模仿,而在于采用一种简洁的、更为明快的语言来解释自然。

把肖像——即理想化了的模特儿——引入历史、宗教或幻想的主题中,这迫使人们一开始就敏锐地去选择模特儿,而且,这样一来也肯定可以使现代绘画恢复青春和活力;现代绘画,也如我们其他的艺术一样,太倾向于满足模仿过去的大师们了。

杜米埃

(奥诺莱·杜米埃[Honore Daumier] 法国画家,1808—1879)

杜米埃出身于一个工人家庭,少年时代做过学徒,为律师事务所做过僮仆。虽然他有过一些学习艺术的机会,但他主要是通过自学而成为一位开创了独特道路的艺术家。

杜米埃是19世纪最伟大的漫画家。他曾长期为巴黎一些杂志(《喧闹》等)提供画稿,创作了约四千幅版画。他经历了法国三次革命(1830年、1848年和巴黎公社起义),他的许多作品都反映了这些革命带来的政治、文化、风俗、思想的变化。他的好友、画家米勒劝他说:“艺术家涉及政治是很不明智的。”但是,一个公民的责任感使他在重大的社会问题面前,总是保持饱满的热情和昂扬的斗志。

杜米埃除了创作大量漫画、石版画之外,还创作了风格独具的油画和雕塑;这三门艺术都被他推向一个新的高度。巴尔扎克称赞他“具有米开朗琪罗的力量”。

1832年10月,杜米埃由于画了讽刺路易·菲利的漫画而被判入狱。他把这位当权的皇帝画作贪食的“高康大”,部长和议员们正向他奉献民脂民膏。这里选译的信是杜米埃在狱中写给一位画家友人的。

狱中致友人画家让龙

亲爱的让龙[1]：

我不得不写信给您。由于一点儿小意外，我被拘留在圣培拉基监狱，故无法去探望您。一阵吵人的嘈杂声使我暂且停笔，您也可趁这段时间去溜达一圈。

又回来写信；没什么事，只是一些（西班牙国王）查理一世的支持者在械斗，不是为了荣誉，而是为了一些家庭琐事或是银钱问题。

哎，我住在培拉基监狱，一个迷人的地方，虽然不是每个人都喜欢它。我欣赏它，本来是不该这样的。我向您保证，我在基斯克[2]的供膳寄宿处过得很好，只是常常想念我自己的家，即我的亲人，从而破坏了这种惬意的隐居生活！除了这一点，监狱不会给我留下不愉快的回忆；如果这时我能有多一点儿墨水就好了，墨水瓶快干了，写几个字就要蘸一次，真是麻烦；除了墨水，我不该再抱怨自己缺少什么了。在监狱里，我完成了四倍于在我父亲家时所做的工作，我受到一大群市民的逼迫和要挟，他们坚持要我画肖像。

一切阻止您来探望您的朋友"黑卫兵"，绰号"高康大"的所谓理由，都让我感到屈辱、沮丧和悲哀。我是注定要有绰号的，人们对我的漫画比对我的名字还记得清楚，我一到这里，"高康大"便加在了我的头上；您无论如何不会相信我已花了二十四小时来写此信。也就是说，此刻我重新接着往下写，昨天我被来访者打断，后来又与吉奥洛瓦[3]一同用餐，这次晚餐的续集将写进"黑卫兵"的编年史。菲利彭[4]先生问我是否认识有爱国热情的风景画家，我向他介绍了卡

---

① 让龙（Jeanron，1809—1877），法国艺术家。1848年革命后任国家美术博物馆馆长，是卢森堡美术博物馆的奠基人。

② 基斯克（Gisquet），是当时的巴黎警察厅长。

③ 吉奥洛瓦（Geoffroy，1772—1844），法国自然主义者。

④ 菲利彭（Philipon，1800—1862），法国漫画家和出版家。

巴和雨埃[①] 的情况;如果卡巴尚未回来,请马上通知我,因为他想请人在短期内赶制出一些绘画(我指的是菲利彭)。别忘了把他俩的地址给我,以便能写信告诉他们。

我仍在等待兰顿,他本来打算来看我;他只需利用他外交家的身份以及证明他身份的文件,便可以顺利地进入培拉基监狱。那将给我带来最大的快乐。请您设法去看看他,说服他来我这里。

我将耐心地静候您的回音,请立即告知有关卡巴和雨埃的情况。

问候您的家人。黑卫兵向您道别。

1832年10月8日,于巴黎圣培拉基监狱

杜米埃

他仍旧处于魔力之中。请勿谈政治,因为信件是要开封检查的。

---

① 卡巴和雨埃,法国画家和版画家,杜米埃的朋友。

库尔贝

(居斯塔夫·库尔贝[Gustave Courbet] 法国画家,1819—1877)

库尔贝是法国写实主义(或译现实主义)绘画的倡导者。

库尔贝从故乡奥南到巴黎学习绘画,他用了很长时间在卢浮宫临摹委拉斯开兹等人的作品,但他既不满足于新古典主义的传统陈套,也不赞同浪漫主义的戏剧性幻想。他所追求的是直接表现日常的现实和城乡的普通人——真正的"当代英雄"。1850年和1851年展出了《打石工》(图⑯)和《奥南的葬礼》(图⑰)之后,对于库尔贝的攻击即层出不穷。

1855年,当万国博览会的评委们拒绝选入《奥南的葬礼》和他的新作《画家》之后,库尔贝把他已经入选的十一件作品也全部撤回,独自在蒙太奈街建起棚室举行个人展览,与官方的展览对抗。同时,他发表了这篇《写实主义宣言》。

1861年,对美术学院教育不满的一些青年学生,要求向库尔贝学习写实主义的艺术方法和艺术理论。库尔贝开设了一间非正规的画室,不只是画人体模特儿,也画其他人物、动物,并且在师生间营造起一种平等讨论的气氛。他在给这些学生写的公开信中,阐释了他的观点:"艺术是不能教的。"

1871年库尔贝参加了巴黎公社起义,被选为公社委员,负责文化艺术工作。公社失败后库尔贝入狱,1873年流亡瑞士,四年以后去世。

写实主义宣言

人们把写实主义的称号强加在我头上，就像把浪漫主义的称号强加在1830年的那批人头上一样。名称从来不能说明任何问题，否则，要作品干什么。

我希望不必去精确阐述这个没人能真正弄懂的名称，我将限制自己用几个词来解释它，以便消除误解。

我已经以超越任何体系的态度，毫无偏见地研究了古代和现代社会的艺术。我既不想模仿也不想抄袭它们；进一步说，我没必要去追求为艺术而艺术这个毫无价值的目标。不！我要做的，仅仅是以传统的理性，以我自己独立的意识，来描绘完全意义上的感性认识。

认识是为了创造，这就是我的理想，我要表现出我所看到的这个时代的风俗、理想和面貌。简单地说，我要按照自己的评价，不仅是作为一名画家，而且是作为一个人的评价，去创造活生生的艺术——这就是我的目标。

艺术是不能教的

先生们、同事们：

你们很想建立一个不受拘束地继续完成艺术家学业的画室。同时，还热心地建议，要在我的指导下来建立这个画室。

在做出回答之前，我不得不坦率地和你们谈谈“指导”这个词。我不想在我们之间设置一个教师和学生的关系。

必须向你们说明，最近我在安特卫普会议上曾经说过，我没有，也不可能有学生。

作为相信每个艺术家都是他自己的教师的我来说，不可能梦想自己处于一个教授的地位。我既不可能把自己的艺术教给人，也不可能教授其他学派的艺术。因为，我否认艺术可教这个说法，或者换句话来说，艺术只是才华的体现，

而这种才华是由艺术家的灵感和对传统的研究产生出来的。

另外,我还要说,依我之见,艺术或者才华只能是艺术家把个人的能力用来表现他所生活的时代的理想和目的的惟一途径。

最重要的,绘画艺术只能由表现这样的对象来形成:这些对象对于艺术家是显而易见和可以触摸的。

一个时代只能由它自己的艺术家来再现,我指的是生活于这个时代的艺术家。我认为,某一个世纪的艺术家,一般来说不可能再现过去或未来世纪的面貌——或者说,不可能描绘过去或未来。

从这一意义上说,我不相信用于过去的历史性艺术的可能性。历史题材的艺术是属于当代的。每一个时代,都应该有为将来的人们描绘、再现自己时代的艺术家。一个没有被当代的艺术家表现过的时代,后代的艺术家是无权去再现的。否则,只能是对历史的曲解。

一个时代的历史,已经由这个时代本身及其表现这个时代特质的典型事件完成了。给过去的时代添枝加叶,抬高或者粉饰过去,不是后代的任务。过去是怎么样就是怎么样。人类的精神总是在现代重新开始工作,从已获得的成果开始。人们决不可从预想的结论出发,也不可总是从综合到综合、从结论到结论。

真正的艺术家,是那些准确地抓住了时代特征的人。倒退将一事无成,只能是纯粹的丧失。也就是说既不能弄懂过去,也不能从过去的教训中得益。这也正说明了,为什么形形色色的古代学派研究都落到了得不出结果的资料汇集的地步。

同时,我还认为,从本质上来说,绘画是具体的艺术,它只能描绘真实的、存在着的事物。它用的完全是有形的语言,其词汇都来自一切可见的对象。而抽象的物体,看不见的、不存在的对象,不属于绘画领域。

艺术中的想像,在于懂得如何更好地表现存在着的事物,而不是虚构和捏造这个事物本身。

美存在于自然中,它是以极其多彩多姿的形式呈现出来的。而美一旦被发现,就属于艺术,或者更确切地说,就属于发现美的艺术家。

当美是真实可见时,我们就从其本质中获得了艺术表现的价值。光靠技巧

是无法加深这个表现的，光靠技巧，只能是冒着曲解和削弱美的风险。自然界的美，比所有艺术家的手法要高级得多。

美，像真理一样，是与时代和个人对时代的理解相关联的。表现美，与艺术家的感受能力有着密切的关系。

这些就是我关于艺术的基本思想。有了这样的思想，承认这就是无论在哪里都指导着现代艺术的观念，而又考虑开办一所教授常规画法的学校的可能性，显然是不合适的。

对于绘画来说，只有画家，而不可能有什么学校，学校除了辨认艺术分析的步骤外，没有其他用处。除了在抽象的意义上，学校不可能使分离的方法达到密切的综合。它不可能教给人使各个方面，无论是素描、色彩、构图以及其他大量的特殊因素，依据艺术的本质要求统一起来。

因而，我不可能开办一所学校，不可能培养学生，也不可能教授艺术传统的这一部分或那一部分。

我只能向一些作为我的合作者而并非我的学生的艺术家解释这种方法，在我看来，依靠这种方法，一个人就能成为一名画家，从我早年开始，就试图使自己成为一个这样的人，即让每个人都完全自己支配自己的个性，应用这个方法，他有表达自己的完全的自由。为此目的，回顾起文艺复兴时期那些卓有成效的画室中的合作，建立一个公共画室的机构肯定是有用的，肯定会对现代绘画的开放时代做出贡献，为了这个目标，我愿意贡献需要的一切。

致以最深的诚意

1861 年 12 月 25 日，于巴黎

居斯塔夫·库尔贝

商弗勒里

(商弗勒里[Champfleury] 法国作家,1821—1889)

商弗勒里是与库尔贝同时代的现实主义作家。他具有空想社会主义思想,受到普鲁东的无政府主义的影响。

商弗勒里最先发现了库尔贝的天才。1848年沙龙之后,他写了一系列赞美库尔贝的文章。库尔贝为他画过像,并且在《画室》一画中把他画在自己的一群友人中。

1855年库尔贝受到围攻时,商弗勒里致函德高望重的女作家乔治·桑,为库尔贝辩护,这是一篇很著名的书信。

致乔治·桑

夫人,此刻在蒙塔古大街的画展附近,可以看到一块牌子,上面写着:"写实主义,G.库尔贝,四十件绘画作品的展览"。这是一个英国式的展览会。一个自二月革命以来,其名字引起爆炸性新闻的画家,选取了他最优秀的作品,并且创立了一个画室。

有人说,这是惊世骇俗之举,是对评委会制度的颠覆。它直接诉诸公众,这是一个解放。

又有人说,这是一件丑闻,是无政府,是要把艺术拉入泥潭。说这是江湖骗子摆的杂货摊。

应该承认,我赞成前者,就像在公开宣言中要求最完全意义上的自由的人们一样。形形色色的评委会、学院、竞赛等,在有创造性的人和作品面前,已经

不止一次地显示出它们的无能。如果存在着戏剧演出自由，我们就不用看到名演员劳瓦列[①] 被迫在农民面前演出《哈姆雷特》，在 19 世纪，让老莎士比亚的幽灵在谷仓里咧嘴而笑和自我思索。回到伦敦，又在一些肮脏的城市门洞里上演他的戏。

真不知道有多少天才不为人知地默默死去，这些人不懂得去适应社会的需要，不愿意收敛自己的反抗性，最后，只能在世俗的囚笼中自生自灭。库尔贝先生还不至于到这个地步。从 1848 年起，他就顺利地在各种沙龙里展出了许多重要作品，而这些作品总有幸引起争论。共和国政府甚至还购买了他的一幅重要作品：《奥南的午后》，最近我在里尔博物馆又一次看到了这幅画，它与大师们的画作放在一起，在享有盛誉的作品中，它有着自己的地位。

今年，评委会在万国博览会上给予青年画家的场地，显出他们是多么小气：他们对法国的名画家和外国画家的照顾那么多，却让青年人受委屈。我无暇把所有的展室都转一转，但偶然见到了落选作品，这些作品在其他场合肯定会名正言顺地获得成功。库尔贝先生准是由于评选团的拒绝而受到伤害。但他相信，最近这五六年间，公众舆论对他的名字是有偏爱的，他就把作品直接诉诸公众了。他这样做，是基于如下的考虑：既然我被人们称为写实主义者，那么，就该通过一系列知名的作品说明我以为的写实主义是什么。画家对建立一个画室，展出作品意犹未尽，同时发布了一篇宣言，并在门上写着：写实主义。

出于活跃的好奇心和极大的信任，夫人，我写这封信给您。因为您的学说日益具体化，并在所有的艺术中都有着典型意义。有一位超浪漫主义的音乐家瓦格纳先生，他的作品并不为巴黎所知，却在音乐杂志上受到费迪斯先生的粗暴对待，他指责这位作曲家被写实主义腐蚀了。肯定地，我们还会看到写实主义的医生、写实主义的化学家、写实主义的工厂主和写实主义的历史学家。库尔贝先生是一个写实主义者，我也是一个写实主义者，既然批评家们这样说，就让他们去说好了。然而，令我万分惭愧的是，我得承认，我可从未学过先行者们依其创造写实主义作品的法则。

这个名字以其学究气的词尾使我恐怖；我害怕学派就像害怕霍乱一样，而

---

① 劳瓦列(Philibert Rouriѐre，1805—1865)，法国画家和演员。

最大的愉快，就是遇到有决断的人物。这也就说明为什么我认为库尔贝先生是一个新人。

在宣言中，画家本人讲了一些极端的话："人们把写实主义的称号加在我头上，就像把浪漫主义的称号加在1830年的那批人头上一样。名称从来不能说明任何问题，否则，要作品干什么。"然而，夫人，您比任何人都更清楚，当巴黎卷入讨论和争辩之时，它是一个多么奇特的城市。欧洲最有智慧的城市必然包括最大量的白痴、半才子、三流四流才子。当然，对这些可怜的饶舌者，这些愚蠢的好斗者，靠报纸为生的悲惨生物，到处钻营的好事者，对这些张开大口就令人生畏的傲慢的家伙，这些以贫乏、懒散出名而在纸上爬格子的拙劣作家，我们用了"才子"这个褒词来修饰，实在是对这个词的亵渎。总之一句话，这一大群无用的废物，他们的判断，他们的称赞、反驳、褒奖、奉承、批评，都是不可信的。他们认为自己就是杰出的公众，其实根本不是这样。

和十个聪明人一道，人们有可能彻底弄清写实主义这个问题。而和这一群愚昧、妒忌、无能、苛求的人在一起，人们得到的全部就是谣言。夫人，此时在您面前我并不想给写实主义下定义：我并不了解它的出处，不了解它的目标何在，不知道它究竟是个什么东西。荷马可能是一位写实主义者——他毕竟细致地观察和准确地描绘了他那个时代的社会风尚。我们还不大清楚荷马作为一位危险的写实主义者所受到猛烈攻击的程度。西塞罗在谈到荷马时说："说实话，所有这一切都纯粹是这位喜欢把诸神贬低到人的水平的诗人的虚构；本来把人抬高到神的地位要更好些。"他们每天在报纸上说的还会有别的什么吗？

如果需要另一个为人熟知的例子，我本来只需打开第一本可得到的批评文集就可以了，因为在今天，以重版书的形式日复一日地在报纸上刊登无用的废话是一件时髦的事情。在这些废话中间，人们可以看到，可怜的老奈瓦尔[①] 是被写实主义引向悲剧结局的。一位业余绅士还写了这样的无稽之谈：您的乡村戏剧也由于写实主义而被污染了。其中竟有农民，还存在着犯罪。后来，贝瑞朗[②] 又被指责为写实主义者。人们是多么容易被词语冲昏头脑啊！

库尔贝先生煽动性的罪行，在于以真人大小的尺寸真诚地描绘了资产阶

① 奈瓦尔(Gérard de Nerva，1808—1855)，法国诗人、散文家。

② 贝瑞朗(Pierre-Jean de Béranger，1780—1857)，法国歌谣诗人。

级、农民、村妇，这是他遭到反对的首要之点。没人愿意承认一个打石工有王子的身价：看到用那么大的画布来表现普通人，贵族们被激怒了。只有那些衣着华丽、修饰入时、板着官僚面孔的君主才有权力被画成与真人等身大小。什么？一个奥南人，一个农夫躺在棺材里，居然集合了一大群农夫、下等人为他送葬，而且用了一张只有当年拉吉叶[1] 表现地方长官给圣灵做弥撒时才有权采用的那么大的画幅。如果委拉斯开兹用一块大画布来作画，那是因为他描绘的对象是西班牙的贵族、王子、公主。至少，他们的服装上缀满了金丝银线、奖章、羽毛。凡·德·海尔斯特[2] 画了等身的市长肖像，但这些矮胖的佛兰德斯人是通过服装得到补救的。

看来，我们的服装算不得一种服装。夫人，我真的羞于把注意力放在这样的争论上。每一时代的服装，都是受无法理解的卫生法则支配的，这个法则不知不觉地渗透到时尚中去。在法国，每过十五年时髦就被推翻一次，好像是相面一样，时髦变成历史的标记，成了一种调查研究的重点，似乎越奇越好，就如野蛮人的饰物一样。杰拉德从1800年开始画肖像，起初看起来可能是粗俗不堪的，后来获得了一种平常的面貌，艺术家称为"服装"的东西，也就是数不清的小玩意儿（羽毛、臂章、小装饰等等），能够很快取悦于浅薄的人。而对当代人特征的认真描绘，大圆帽、黑外套、锃亮的皮鞋或者农夫的木靴，却需要具有完全不同的欣赏趣味。

这一点人们可能会同意，但仍然有人说这种画家缺少一种理想。在一个能从库尔贝先生的作品中得出明确结论的人的帮助下，我将在几分钟内做出回答。

蒙塔古大街展出的四十幅作品，包括了风景画、肖像画、动物画、大家庭的场景，还有一幅被画家称为"一个真实的寓言"的画。只要看一眼，就有可能理解库尔贝内心和画布上的进展。最为重要的，是他生来就是个画家，这意味着谁也不能怀疑他那强健的、像劳动者一样有力的才能：他大刀阔斧地在大画布前工作；他也许不能让所有的人满意——有些部分会被他忽略或画得粗陋——但他的每一幅作品都是色彩鲜明的。我认为佛兰德斯人和西班牙人是高出其他一切人的画家。不管人们怀有什么观念，不管人们持有什么看法，委罗内塞、

---

① 拉吉叶（Nicolas de Largillière，1656—1746），法国肖像画家。

② 凡·德·海尔斯特（BarthoLomens ran der Helst，1611/12—1670），荷兰肖像画家，善于描绘群像。

鲁本斯将永远是伟大的画家。因此,我知道没人企图否认库尔贝先生具有画家的气质。

借用已经运用于绘画领域的音乐语言来说,库尔贝先生从不使他的调子过分响亮。看他的作品所获得的印象是更为持久的。严肃的作品不以表面的洪亮来吸引观众的注意力。当人们嘲笑柏辽兹作品中大量的小号声时,海顿美好的交响乐,却以朴实和亲切的旋律而长存。音乐中的铜管乐器的喧嚣并不比绘画中响亮的色调的声音更大。我们直率地把那些从调色板中倾倒出喧闹音调的画家称为“色彩主义者”。库尔贝先生的音阶是庄严平稳的。因此,我毫不惊讶地重新发现,对《奥南的葬礼》——这是画家作为艺术上的叛逆者射出的第一炮——我内心常有一种崇敬的感觉。大概在八年前,我发表了一段不为人知的有关库尔贝的文字,预告了他的命运;这里我想不引用了,当我第一个取得正确之时,并不比我跑到最后时更引起我的关心。十年前的人们所干的发现人才和作品的工作,仅仅是把大量的时间浪费在讨论文学的时髦方面。早在1825年,司汤达就因为在大量的评论文章中发表了大胆真实的言论而受到迫害。今天看来,他仍然是站在时代的前头。“我喜欢赌,”1822年他在给朋友的一封信中写道,“在二十年的时间里,他们会在法国演出毫无想像力的莎士比亚戏剧的改写本。”三十三年过去了,夫人,可以肯定,在我们的有生之年是不会有什么愉快的。库尔贝先生远不是今天所能接受的,但在几年以后,他肯定会被承认。如果在二十年之后,我说我发现了库尔贝先生,还会被人看成是多事吗?当罗西尼的音乐首次在法国演奏的时候,公众并没有去顾及那些狂叫的老顽固。罗西尼那诙谐的、关于爱情的歌剧的第一次演出,就像库尔贝的作品一样,受到了毫不严肃的对待。出版物印出了大量的对他作品的侮辱性言论,就像《葬礼》的命运一样。

什么叫正确?一个人不可能永远正确。

画上有两个红脸盘的乡村牧师,酒囊饭袋,这能够为那些我曾经提及的爱好文学情节的批评家提供话题。而在同一幅画里,又画了可爱的儿童、一群妇女和其他送葬者,他们沉浸在那样的悲痛中,就像古人对待安提戈涅[①] 一

① 安提戈涅(Antigone),希腊神话中底比斯王俄狄浦斯和伊俄卡斯忒的女儿。因违抗新王的禁令,埋葬阵亡的哥哥,被拘禁在墓穴里,后自缢身亡。

样——这是不能证明一个人的某种观点的。正午的阳光照在岩石上，草是灰色的，沐浴在阳光下，空气清新，空间开阔，你能认出山的自然形态，能呼吸到山的气息。而一个从低级趣味的杂志中获得教养和机智的家伙，必将会对着《村女》(图⑱)冷笑。

批评是一件讨厌的事情，它会麻痹人高贵的机能，压制人的才能，毁灭人的创造性。因此，除了狄德罗、歌德、巴尔扎克和其他那些大手笔，他们每天早晨愿意去浇灌蓟草以浸润自己火热的感情，其他批评家都把自己锁在窗户里，守着丑陋的花瓶。

在蒙塔古大街，我认出了那幅著名的《浴女》(图⑲)，她们肥胖的肌肉比不上遭受的诽谤更多。自从这场有名的诽谤逐渐消沉，已经两年过去了，我今天所看到的，只是画得很结实、获得很大罪名的一个生物。对于参观的朋友们来说，只是不会令他们想起古代的某一个维纳斯罢了。

普鲁东先生在《进步的哲学》(1853)中严肃地评价了《浴女》："邪恶的形象和善良的形象同属诗的王国，同样，它们也属于绘画王国。按照艺术家所提供的劝诫目的，每一个形象，不管是美好还是丑恶的，都能达到艺术的目的。"

每一个形象，不管是美好还是丑恶的，都能达到艺术的目的！哲学家继续写道："人们可以在他的痛苦中认识他自己；懂得为他的懦弱而羞愧；懂得恨他的残暴；贵族可暴露在他肥胖和污秽的裸体中，在他的每一块应受鞭挞的肌肉中，看到寄生、傲慢、腐化。"这里我省去了几行，继续引用他的结论："每一代人都会在画布和大理石上留下他们才智的奥秘，交给后代的，绝不是什么过失和蹩脚的代用品，而正是艺术家的作品。"这几句话难道还不足以使我们忘掉嗡嗡叫的苍蝇们的蠢行吗？

《画室》这幅将引起热烈讨论的作品，并不是库尔贝的最新发明。各个时代的佛兰德斯和西班牙大师，都是按照雇主的需要，把他们的家庭、朋友等画到画布上去，库尔贝对这些作品心向往之。这一次，他想从纯粹的现实的王国里逃脱出来。一个"真实的寓言"，他在目录中是这样写的。而"真实"和"寓言"这两个词，相互之间是不协调的，就连我也有点儿给弄糊涂了。在这里，画笔可以尝试解说，而语法是不能用的，人们必须小心地使语言将就象征意义。正如一个"事实"不能是"寓言"一样，一个"寓言"更不可能"真实"；这足以混淆"写实主

义"这个著名的词,而不必使它更为复杂化。……

在那些原来就不喜欢库尔贝先生的人中,有一些人会同意我的意见。我并不担心在短时间内与他们为伍,一会儿我会解释我的意思是什么。在艺术领域,有一种习惯的做法,就是用死的东西来压倒生气勃勃的东西,用某一个大师的旧作来压他的新创作。当库尔贝正参加展出的时候,那些大声呼喊拼命反对《葬礼》的人,会成为今天把它捧到天上去的人。别和虚无主义混为一谈,我要说,《葬礼》的意念是非常惊人的。很清楚,它虽然只是描绘了一个小镇上的葬礼,然而也是再现了所有小镇的葬礼。这位描绘了独特对象的画家,其成功之处在于表现了每个人都熟悉的事物,他选择了一种人人都看得懂的样式。面对他的画,人们会说:"这个人是真实的,我见过他!"《葬礼》这幅画具有极高的价值:它有生命力,易于接近,令人发出会心的微笑,促使人思考,并把这印象长留心底。无论是打开的墓穴,还是掘墓人所具有的极度平静——那种庄严和有哲学意味的形式——都被作为人群中一员的画家表现在他的画幅里。

自1848年以来,库尔贝先生就成为一位风云人物。每年我们都期望看到发生意外的事情,直到今天,画家回答了朋友们的期望,当然,同时也包括他的敌手。

1848年,那幅描绘室内景象的大幅作品《奥南的午后》,在没有引起很大争论的情况下获得了真正的成功。在人们开始其艺术生涯的时候,情况总是这样的。而后,就是连续的引起愤慨的作品:

第一件耻辱——《奥南的葬礼》(1850)

第二件——《村女》(1851)

第三件——《浴女》(1852)

第四件——写实主义——个人画展——宣言——四十幅作品的展出——各种丑闻的聚合,等等(1855)

在所有这些引起愤慨的作品中。我对《葬礼》的喜爱超过了其他作品。这是因为它所包含的意念,它表现了完全意义的人生的戏剧,画家以自己的观察,画下了各色人等的眼泪、利己主义和冷漠。《奥南的葬礼》是一幅杰作,自从大卫的《马拉之死》以后,法兰西的理想王国里,还没有出现过一幅如此撼动人心的作品。

《浴女》、《摔跤运动员》、《打石工》并不包含着上述意念，这些画是由现实赋予的。我反而在《村女》、在他大量的风景画中发现了这些意念。这些风景画显示出他扎根于本民族的土壤，他的深厚的民族主义及其他从中获得的益处。

人们对待画家还在重复着古老的笑话：丑陋万岁！只有丑陋是可爱的！他们把三十年前施加于维克多·雨果和浪漫派的故技搬弄出来，令人不能不惊异于陈腐而可悲的旧势力总会死灰复燃。历史的脚步是缓慢的，三十年来我们并没有前进多少。

因此，那些在斗争中互相帮助的人，责任就在于坚持自己的观点，即使引起平庸之辈的愤怒也毫不动摇，要严肃地做出自己的判断，而不应仿效老芳坦利谨小慎微的样子。

我握有真理，并且急于奉献出来……

尽管《画室》显示出库尔贝在风格上的进步，但我对这幅画的评论却不多：当然，在另一次更为平静的情况下看，会获得更多的好感。我的第一印象是这样的，一般来说，我相信第一印象。要想在纯净的状态中重新发现一个人的想法是困难的，因为报刊上的流言蜚语，评论、批评，还有朋友的称赞、敌人的谩骂，都会扰乱一个人的心灵，妨碍他做出判断。然而关于作品的判断，我把希望寄托在神秘的时间上，它能毁灭一件作品，也能使其复苏。那些抛却了赶时髦的轻浮和漂亮的模仿的作品，那些废除了因袭的作品，都能受到时间的公正对待。

是否这就是库尔贝先生所具有的高贵品质，已经成了定论。人们就像不能否认太阳的热量一样，对这一点也不能否认。他迈着自信的步态行进在艺术的国度里，骄傲地展示出他的起点和到达之处，就像把带着他来到巴黎的木鞋挂上天花板的工厂主。

他自己在目录中所举出的，有《作家像》(威尼斯习作)、《年轻姑娘的头像》(模仿佛罗伦萨画派的作品)、《幻想的风景》(模仿佛兰德斯画派的作品)，还有作家开玩笑地命名为《画室风景》的《等待》——这些就是他穿着从奥南走来，并帮助他追随自然的木鞋。

这几幅画还属于因袭之作。从那以后，画家就迈出了巨人般的步伐，从那个时髦画家的温柔之乡逃脱出来。无疑地，如果他懒散地留在那里，他也能成

功的，他也会加入到那些在圣母院大街的画商的橱窗里享誉的数不清的画家行列。为银行家和他们的情妇制造甜俗的、柔弱的作品，为他们画时髦的、精雕细琢的、虚伪的、理想化的、因袭的作品，这是一件多么容易的事！但库尔贝没有走这条路，以他的气质，他坚决地与这条路背道而驰。普鲁东先生在1853年宣布了他的命运。

"一个遵循着美学原理来工作的艺术家（我提到先前的格言：每一个形象，丑陋的或美好的，都能达到艺术的目的），将会被人作为颠覆分子来对待，从比赛中驱逐出去，被免去国家委员会的职务，并被人断定要死于饥饿。"

哲学家是站在一个占优势的高度就《浴女》来探讨丑陋的问题的。他知道，道德的因素加在自然界的人身上会有多么沉重。漫画家杜米埃，从怪诞的观点中看到了同样的事实。杜米埃笔下那些无法把自己从历史上抹去的资产阶级，见到库尔贝的画，就大声叫嚷："画出这么丑的人，可能吗？"然而，我们必须在早已声名狼藉的资产阶级之上提出一个更有头脑的阶层，他们具有旧贵族的所有恶习而并无其优点。这就是资产阶级的后代，就是已从医生、律师和商人的财产中获益的一批人。这批人不学无术，一头扎在赌博俱乐部里，对赛马和讲究的服饰充满热情，对任何事都想尝试一番，他们甚至想坐在写字台前，想用钱买情妇和四分之一的审查权，想对妇女和作家发号施令。由于这批人的存在，普鲁东先生在论及库尔贝时，是以这样的观点作结论的：

"让行政官员们、士兵、商人、农民，以及所有的社会阶层，在他们尊贵的理想主义和实际上的鄙俗中看到自己，懂得什么叫光荣和什么叫羞耻，以纠正他们的思想、改正他们的习惯和完善他们的习俗。"

卡斯塔尼阿里

（卡斯塔尼阿里[Castagnary]　法国批评家，1830—1888）

卡斯塔尼阿里本名尤里·安东尼，19世纪重要的批评家。1857—1879年，他连续撰写了评论沙龙的文章，捍卫库尔贝、米勒、柯罗和杜比尼等人的艺术。在库尔贝去世之后，他主办了大型的库尔贝创作展览，并编制了展览目录。卡斯塔尼阿里在他的沙龙评论《评三个维纳斯》中，批评了学院派的陈腐作风。本文采自他的《1863年沙龙评论》。

库尔贝的重要意义

鉴于库尔贝在这次沙龙中展出了两幅素描[①]，而他的主要作品《聚会归来》[②]，甚至在公众的眼皮底下都不能通过。我本来是不准备谈论库尔贝的，然而回顾一下法兰西的绘画，我们怎能忽视这样一个以自己的力量证明自己存在的人？人们怎么能从“写实主义的画廊”退出来？在那里我刚刚速写了一个人的胸像。这个人以最大的气力反抗着浪漫主义。他实际上决定着这个新运动的进程。

因此，我以极大的兴趣来谈论库尔贝，无论人们对他有什么看法或说些什么，他将以其性格中无可怀疑的活力，以其高超的技巧，甚至以他含有偏见的理

① 指《猎狐》和《女性肖像》。

② 这是一幅表现了一群醉醺醺的牧师从星期一晚上的聚会归来的巨幅作品。被1863年沙龙的评委会拒绝，甚至也没能参加这年的“落选沙龙”。最后这幅作品被一个狂热的天主教徒购去，并被此人毁掉。后来，人们只是通过照片和一幅粗糙的素描才对它有所了解。

论，给世界留下一份独特的精神财富。

库尔贝是第一个社会主义画家。在他的每一幅作品中，人们都可以完全地发现他。他的自由风格得益于他所受的毫无束缚的教育。正如他所表现出来的，他是大自然的学生。他在瑞士学院对着活的模特儿学画素描，又在卢浮宫学油画，他认真研究了过去所有画派的技巧手法。通过这两方面的学习和长时间的探索，他掌握了一种明朗的、得心应手的，能显示出他强有力的画风的技法。

从陈列在里尔美术馆的《奥南的午后》(1849)到卢森堡博物馆肯定会忽视购买的《聚会归来》(1863)，库尔贝从没有一刻背离他自己。他在同一条路上，向同一个方向发展。他的所有作品，都有着早已成形的系统印记，都记载着同样的个性标志。如果说，他首先想接受传统的全部知识财富，那就是像他自己所写的，是为了从中获得个人独立的情操和理性。“认识，是为了创造，”他说，“这些就是我的理想，按照我的理解表现我们这个时代的理想、精神。总之，创造活生生的艺术，这就是我的目的。”就我来说，我不知道还有比这更高尚的人，而且，我怀疑所有时代的大师中是否有过另一个这样的人。

这位独特的艺术家，与我们周围的那些人是多么不同，在属于他自己的美学体系中，有着非同寻常的方法。从最精确的用词意义上来说，他是一名画家，他看得清楚，表达得准确。他所处理的每一个对象，均能运用极为多样的技巧，并依据面临的每一题材，做出得心应手的变化。他的笔法独特，在赋予事物外形的同时，还造成一种动感。视觉世界的一切：人物、风景、动物、海景、肖像、花卉和水果，他都熟知，并以高超的技巧描绘了这一切。最为重要的，是他遵从事实，从丰富多姿的大自然中获取印象。由于他的作品中表现出力度和丰富性，我愿将他与西班牙伟大的写实主义者委拉斯开兹相比，但两者之间又有着精妙的差别：委拉斯开兹是宫廷的朝臣，而库尔贝，则是民间的委拉斯开兹。

库尔贝所极力主张的，是表现他所看得见的事物。实际上，他最喜欢的一句格言就是，那些不能在视网膜上出现的事物，同样也不属于绘画领域。……

评三个维纳斯

三个从大海中来的维纳斯，看起来似乎向帕里斯争夺那个苹果。开头，我并不热中于扮演帕里斯这个角色。然而，在这几幅沙龙中的成功之作面前，观众云集；因此，我们必须加入观众的行列，就这几幅画的趣味，形成我们自己的看法。

我不明白为什么保尔·鲍德瑞[①]先生给他的作品题名为《珍珠和海：一个波斯的传说》。在他的画里，维纳斯倚在海边，傍着蓝色的海浪，波涛翻滚、升腾，像是要把她收回到海里去。依我之见，我倒是宁愿她安然无恙地被带回广阔的大海。这个年轻女人粗实茁壮、富有肉感：她大概会游泳吧。维纳斯被描绘成向左边斜倚、手臂环绕着她任性的脸，可真像卧室里的美人。

我所喜欢的，是画面的湿润，那青草、贝壳、泛潮的起伏弯曲的海滨；或许，还有那以海浪为背景的侧面形象，那从肩膀到膝弯的线条，也不乏丰富。这个有着巴黎女帽商风度的妇人，如果坐在沙发上，该是多么安逸！这个舒服地住在安丹的一条路的豪华住宅里的妇人，如今坐在坚硬的岩石边，坐在令人发痒的卵石和多刺的贝壳上，一定感到非常不自在。

还有一个问题是，此刻她转动着瓷娃娃一样的眼睛，扭动着可爱的双手，独自一人在此做什么？在这荒郊野地，她是在寻求一位迷了路的百万富翁吗？与其说她是卧室里的美人，不如说她是洗海水澡的美人更为恰当。但无论是洗海水澡的美人还是卧室中的美人，她的躯干都画得太糟了，胫骨太短，头发稀疏。只有她的色调是悦人的，鲜淋湿润；三个维纳斯中，这是画得最好的一个。

亚历山大·卡巴奈先生[②]的维纳斯，是以这样的面貌出现在人们面前的：她以一种和谐的姿势躺着，与心不在焉的大海嬉戏，两条腿一条漂在水上，一条折

---

① 保尔·鲍德瑞(Paul Baudry，1828—1886)，法国学院派画家，擅长描绘裸体形象和感伤的历史场景。

② 亚历山大·卡巴奈(Alexandre Cabanec，1823—1899)，法国画家，学院派代表人物，《维纳斯的诞生》是其代表作。

起来,一只手臂放在前额,半掩着脸庞,一群飞翔的丘比特,傍着她张开的贝壳,她被冲激的波浪慢慢地推出,长长的金发展开在流水里,从画面的深处对着我们,她的整个身体都沉浸在翻着白泡的水中。你可以感觉到,这个年轻的女神,渴望着有那么一刻,站起来,走下海岸,以那令人炫目的、纯洁和赤裸裸的美,把自己展现在男人面前。

卡巴奈先生根本不是画家;他对色彩及其深奥的感染性、力量和效果简直一窍不通,他只是一位技巧娴熟的制图员,为了达到目的,毫不吝惜地滥用技巧。从他在作品中纯净和安排得很好的轮廓,从有章法的均衡的线条、恰当的运动对比,能够取得一切可能的效果。他的维纳斯是三幅画中轮廓勾得最好的一个;假如不看色彩只论素描,他将战胜竞争者。

阿莫瑞 - 杜威先生[1] 的维纳斯,被描绘成站立的姿势,也就是阿尔弗莱德·德·缪塞在《罗拉》[2] 的开头所描写的:

> 纯贞的少女,不断拭去母亲的泪水,
> 梳理她的长发,令世界结满果实。

姿态、技巧二者都是传统的。尽管造型有某些可人之处,但美人的身躯看起来拉得太长,头顶和脚底都嫌挤,中部弯得过分了。至于其他方面——毫无新的特点和新的感受。

自然主义在古典学派内的名声不好,真实性被抛弃了,在古典学派那里,画家的解释从来得不到现实的证实。如果素描和色彩同时失去,那就什么也留不下。这就是阿莫瑞 - 杜威先生的维纳斯的实情。

---

① 阿莫瑞 - 杜威(Amaury-Duva),法国画家。

② 阿尔弗莱德·德·缪塞(Alfred de Musset,1810—1857),法国浪漫主义作家。《罗拉》是他写的一首长诗。

杜　尔

（塞弗尔·杜尔[Theophile Thore]
法国批评家、美术史家，1807—1869）

在美术史上杜尔的重大贡献，是为湮没了两百年的荷兰伟大画家维米尔恢复了历史地位。

杜尔同时也是一个激进的革命家和艺术革新的批评家。他参加了法国1848年的革命。临时革命政府失败以后，他利用被流放到国外的几年时间，在英国、瑞士和布鲁塞尔的博物馆中继续他的研究工作，考证出一向被误认为是其他画家创作的一批作品，原来出自一位被人们忘记了的17世纪荷兰画家维米尔之手。

杜尔最早认识到，靠私人收藏无系统地研究艺术史的时代已经过去，而依靠公共博物馆由学者们进行系统研究的时代——现代艺术史的时代已经来临。

从1840年到1866年间，他写了一系列评论沙龙的文章，并与米勒、库尔贝等人保持着友谊。

库尔贝和米勒

在1861年的沙龙里，人们用不着费多大力气就能立刻认识两位绘画大师，就能把他们和其他人区分开来。

人们对米勒和库尔贝的作品多少会产生某种共鸣；对他们选择的主题，可以表示赞成不赞成；但不管人们把他们归入哪一级，他们都是真正的艺术家，他

们的风格是大师的风格。

对于这两位画家，所有那些装模作样，或沉默无言、回避评论都是难以想像和不适当的。必须承认，他们富于生活的经验，他们的作品，无论是在素描、色彩或整体效果上，都是无可指责的。他们有知识，自信，似是而非不属于他们。他们的错误，也许就在于以太大的真实性来表现自然，但是他们为什么不去处理易于讨好的题材？是的，他们的作品是沙龙中画得最好的。然而，库尔贝先生是一个写实主义者！米勒先生是一个写实主义者！这该诅咒的！……

一个大师需要具有什么品质？需要同时具有对自然的发自内心的热情和个人的技巧。如果一位画家具有了这两种品质，即使他去描绘最劣等的对象，他在艺术上还是一位大师。在牟利罗所画的《乞儿》中，显示出他画《圣母升天》同样的才能。布洛威尔或夏尔丹画瓶瓶罐罐，和拉斐尔画圣母像一样同具大师风度。实际上，受着人类最高抱负折磨的拉斐尔，与布洛威尔只是两种类型的天才，后者当然不能创造《雅典学院》那样的巨制，然而麻雀必须像鹰隼一样被认可。

要成为大师，就不能和任何人雷同。否则，就只能是某人的学生或追随者。在1830年造就出来的一代绘画大师，德坎普与谁相似？卢梭又与谁雷同？他们就是他们自己，与别人的个性相异；或者说，至少在师承关系上是非常复杂的，在他们和祖师爷之间找不到直接的联系。他们所表现的对象，由于他们的解说而显得新奇。因为他们在创作过程中一定要有创见，他们发现了新的天地。如果风景画家继续在阿卡迪亚的布景上树立希腊的神殿，那么他们也就不需要再一次去研究自然，用不着去看森林和草地、大地和流水，也用不着去观察天气的变化了。

同样的道理，在当代画家矫揉造作的风气中，米勒和库尔贝的可贵之处，在于他们首倡面向自然。多年来，自然已被含混不清的、虚假的理想主义抛弃了。每一个时代，艺术要重获新生，就一定要借助于返回自然的真实。乔托就是使自己成为自然主义者，这样一来，一个新的学派便代替了拜占庭学派。

在一个不道德的或道德的时代，其更新只能是通过英雄人物的努力来实现。而对于一个颓废的时代来说，野蛮，或者不如说粗暴，并非是不适合的。当罗马帝国日趋式微时，北方的蛮族经常把它从死气沉沉中唤醒。在法国，艺术

是一种病,但它并不喜欢这些带着可靠的药方和毋庸置疑的健康从多瑙河来的医生。他们从何处来?他们来自森林和群山。米勒生活在枫丹白露的巨石间,库尔贝住在侏罗纪的峡谷里。这就是为什么他们的欣赏趣味与那些用粉红色描绘闺房秘事的媚俗画家不同。

当代日渐衰落的艺术,借助于那些多愁善感的评论而存在,这些评论就像月光下狗的狂吠。那些极有教养的批评家,喜欢的是那些把他们引向理想、诗意,引向自命不凡和优雅的文学王国的题材;比如《列斯堡的圣母》、《阿斯佩西或芙林》、《第一次争吵》、《农牧之神掠夺美女》等等。在这形形色色的圣母、仙女和名妓之间,《打石工》和《睡着的剪羊毛工人》中的人物怎么可以成为美!人们怎么会让这些粗俗的人物生活在高贵的艺术王国里!噢!只有意大利!意大利人!意大利文化!非常自然,公众受到这些批评的感染,他们对长着山羊脚、能把裸体的胖女人抢走的巨兽能够接受,却不愿看到塞纳河边姑娘的吊袜带。他们崇拜几个世纪前抱着小耶稣的圣母,对哺育着婴儿的农妇却不感兴趣。

古典绘画的衰落

有一些画家的作品在沙龙里相当受欢迎,这些作品是定期从法国南部成批地送到这里来的。他们深受意大利或希腊艺术影响,在本世纪初被称为“古典主义者”。那时尚有男子汉的雄风。如今,这个族类已经衰落,除了奇形怪状外什么也画不出来了。

从大卫画的希腊人到席罗姆先生[①] 画的希腊人,真是退化了!把大卫,把亨尼奎因[②],把莱瑟尔[③] 还给我们!大卫曾以令人信服的手法表现了《温泉关的辽尼达王》;而席罗姆先生则把一个在龇牙咧嘴的老萨提罗斯面前赤身裸体的玩偶奉献给巴黎的年轻女士们,淫荡的萨提罗斯们似乎是第一次见到裸体的妇人。

---

① 席罗姆(Jean - Léon Gérome,1824—1904),法国学院派画家代表人物。

② 亨尼奎因(Philippe Auguste Hennequin,1762—1833),理智的新古典主义画家,大卫的学生。

③ 莱瑟尔(Guillanme Lethiere,1760—1832),新古典主义画家。

对于蓬巴杜画派的粗鄙，狄德罗终于按捺不住，他写下了这些非常贴切的句子："裸体妇人并非下流，只是没穿衣服而已。"和狄德罗一样，我们也并不想假装正经。律师彻底剥去了他高等妓女委托人的衣装，这个活动木偶的操纵者，在趣味上过于淫秽。而席罗姆先生却被人当做有学问的考古学家加以颂扬；其实，在他拙劣的画作《弗莱尼》中，没有什么是古代的，也根本不是雅典的。如果场景发生在罗马衰落时期，正如画家所表现的那样，这与我们的时代倒有可比之处，或许还能够接受。但实际上，它发生在公元前4世纪，而且是在希腊，所以就完全错了。

希腊人渴望造型的美，在公共娱乐及其各种场合，他们都善于发现维纳斯、女神、宁芙的模特儿，雕塑家和画家用大理石，或者在纪念碑的墩座及私人住宅的墙壁上雕刻，使之传诸久远。因而，席罗姆先生作品中的一切：律师感情夸张的举动，弗莱尼忸怩作态的姿势，以及雅典最高法院成员放纵和滑稽可笑的面孔，都是缺乏根据的。当然，高等妓女在展览自己可鄙的身躯和浮肿的大腿时，是没有什么值得骄傲的。说到法官，人们会以为这是今天占据了蛮不讲理的法庭的兄弟会的一次聚会。至于这幅画的技巧，素描单薄，色彩生硬，全然没有明暗调子。

所有的批评实际上无非都在启发着一种观念：理想的观念。但这闪烁着光辉的字眼却消失在艺术作品中。

那么，理想是什么？它是否存在于主题或对其进行解释的手法中？如果说拉斐尔的《雅典学院》有某种理想的话，是否伦勃朗的《解剖课》也包含着理想？为什么说普桑的风景画较之鲁伊斯达尔[①] 的风景画更具理想色彩？我们不应让这些故弄玄虚的美学上的斯芬克司来加重自己的负担。

如果一种象征性的意图构成了理想，那么对于最朴素的自然主义者就足够了，比如给一个睡着了的妇女题名为：《沉睡》。于是，批评家得以驰骋自己的想像，以最巧妙的推测来谈论它："死亡即沉睡……然而，它又可能是一次觉醒"，等等，恰如普桑的《阿卡迪亚的牧人》，一群俊美的牧羊人围在一座古代的陵墓旁，这就引起了"幸福无常，人生短促"的严肃思考。

---

① 鲁伊斯达尔(Jacob van Ruysdael,1628/29—1682)，荷兰风景画家。

任何人在勃罗威尔[①] 的《吸烟者》面前，和注视着卡拉齐[②] 的《缪斯》一样，都能体验这些富于哲理性的乐趣。哎！任何事物都会迅速消失！生命短促，幸福易逝，只有德行值得羡慕。伴随着来自餐馆的人们，我们被送回到普桑的《阿卡迪亚的牧人》。

但老实说，艺术没有批评那么灵活。真正的艺术家更为坦率。他们所关心的仅仅在于描绘他之所见和表达他的感受——所有真正的艺术创作不可分割的两个方面。这是一种实在的形式，借助于外部世界和人的情感使其具有生命，并且注入人的内心。这也是哲学上的自我和非我，被朴素和不可抵抗地实践着。大自然和人类不可分离地既是所有艺术的目的，又是它的主题，就如科学和工业一样。艺术展现出大千世界的一般现象，科学对其进行解释，工业则使它们适合人的需要。艺术提出，科学揭露，工业处理。

然而，除了理想之外，人们不能推测为什么艺术家们像卡巴奈先生一样，描绘有着偶蹄和膨胀症的杂种以代替画人。我知道，柯勒乔在画《安提俄珀》时，同时也画了一个注视着她的萨提罗斯，而这是一幅名作。但是，我们如今已不是生活在要借助于召唤另一种神话中怪物的魂灵，来消除哥特式恶魔影响的16世纪。让我们返归自然：无论如何，比起任何神话、宗教或其他类似的东西，它要少一点儿欺骗。

鲍德瑞先生在罗马受过训练，与大多数艺术家一样，得益于批评家和人民的教养。他也曾经画过维纳斯、丘比特和维斯太尔。这回，他竟敢画了一幅历史题材的作品《夏洛蒂·高尔黛谋杀马拉》。让我们快回到大卫的马拉吧！

为了展示夏洛蒂·高尔黛杀死马拉的一瞬间，从她自己狂热的英雄主义，或者从更广泛的总体道德出发来表现是必要的。但在鲍德瑞先生的画里全然看不到这些：只有一个紧紧贴在纸板墙上的年轻女人；既无透视，又缺乏空间。这个人物甚至不可能放进这间不到一码深的房间。缺乏明暗对比，色彩不协调，素描不正确，人物个性和画面效果也同样的差劲。

---

① 勃罗威尔(Adriaen Brouwer，1606—1638)，荷兰自然主义风俗画家。

② 指学院派的代表画家卡拉齐兄弟，此处大概是指阿尼巴尔·卡拉齐(Annibale Carracci，1560—1609)。



米 勒

(弗朗索瓦·米勒[Francois Millet] 法国画家,1814—1875)

自称为"农民中的农民"的米勒,生于法国诺尔曼一个中等农家。幼年从事劳动,后到巴黎学画,以画肖像及人物画为主。1848年革命后,移居巴比松附近的农村,半劳动半作画直至逝世。米勒的艺术生涯是艰难的(1866年才开始卖画),但他热爱劳动与土地的信念是坚定的。他像库尔贝一样,从普通劳动者身上寻找灵感,但他的画更含蓄、更宁静、更富于诗意。米勒的文化修养也较库尔贝高。他笔下的农民常具有米开朗琪罗式的雄伟庄严,这种审美态度,在当时的上流社会和官方沙龙看来,是带有危险的。尽管他自称不愿涉及政治,但他的作品却常常引起政治上的喧扰。

米勒的三幅作品《剪完毛的绵羊》、《喂食》、《等待》于1861年沙龙展出后,杜尔曾写文章评议过。而当米勒在马提奈斯举行画展时,杜尔又准备写一篇文章。为此,米勒给杜尔写了这封信。

给杜尔的信

亲爱的杜尔:

你那么热情地关注我在马提奈斯展览会的作品,我非常愿意告诉你一些我作画时的想法,以便使你可以决定哪幅画有些可谈的东西。首先我想告诉你的是,在作品中,我试图表达一种田野的感情,我的座右铭是:乡村!

在《井边归来的妇女》这幅画中,我试图让人们既不要把她看做一个汲水者,也不是一个仆人,我希望让人看出,她刚刚汲水回来,这水是给她的丈夫和

孩子做汤用的,她非常自如地挽着水。可以这样说,人们看着她因手臂负重而微弯的身体,因光线照射而眯缝的眼睛,应该产生一些乡村美德的印象。像往常一样,我避免采用恐怖和任何引起感伤的暗示手法。只想表现出她干着日常的家务活,也就是她生活中的一个习惯动作,她沉浸在朴素和愉快的情绪里,并不把这看做一个重负。我想传达出一种有关这口井的冷静的意念,通过这口井的古老面貌告诉人们,在她之前,还有许多妇女到此打过水。

关于《剪完毛的绵羊》,我想表现出那些被剪过毛的绵羊的迷惑和慌乱,和那些还没有剪毛的羊,看到这样一群赤裸裸的怪物回到它们中来时的那种惊奇和痴呆。而人们的住处,则要传达出一种宁静、乡野的气氛,并且暗示房舍后面种着一小片遮荫的白杨。所有这一切,是世代居于此地的人们很久以前就开始的了。

《喂食》这幅画,我想让它既像雌鸟在喂它的新雏,又是一个人在喂她的孩子。

另外,如果你认为有必要提及,我告诉你我喜欢使事物看起来是必不可少的,相互之间有着必然的联系,而并非是随意、偶然的拼凑。我所表现的事物,看上去要各司其职,因此,想像它们个别存在是不可能的。简而言之,人和物的存在都是有一定目的的。我想充分而有力地显示出必要的事物;我还要宣称,对于无用的事物和因虚弱而产生的"填充料",我是非常惧怕的。

不知道我所说的对你是否有用,就这样信笔写下来了。

亲爱的杜尔,紧紧地握你的手,并祝身体健康。

(1862年)2月18日,于巴比松

J.F.米勒

柯　　罗

（卡米耶·柯罗[Camille Corot]　法国画家，1796—1875）

作为伟大的风景画家，柯罗的重要性在于他把继承荷兰画派和洛兰传统的风景画转变为一种富于浪漫抒情的新风景艺术，并且为后来的印象派开了路。

生长在一个家境富裕的理发师家庭的柯罗，放弃了从商的机会而专心在巴黎学画，游学意大利时惊喜于南方明丽的阳光，早期的作品单纯而爽朗。19世纪40—50年代间，柯罗创造了一种轻柔朦胧、饱含诗意的独特风格，受到广泛的喜爱。晚年的风格则又返回单纯明朗。

柯罗在艺术上谦逊而又坚持独创精神，他说："倾听批评意见，但仅仅采取你理解了的东西，并且必须结合自己的特点。""最好不要做其他画家的应声虫。"

这里选译的一段文字是柯罗1857年到瑞士时记下的笔记片断。当时他已六十岁。文字中充满了一位成熟的艺术家对于大自然的热爱和敏感。

一位风景画家的一天

你知道，风景画家的一天真是太有趣了。画家在早晨三点钟，太阳升起之前就要起床；出去坐在树下；注视着，等待着。起初，看不见什么东西。大自然就像块白色画布，被粗粗地画上几笔轮廓线；万物都在朦胧之中，所有的东西都在凉爽的晨风中摇曳。天渐渐亮了。太阳还没有冲破那层雾纱，那层薄纱遮盖着草原、山谷和地平线上的小山丘。夜晚的残雾还在青草那凝冻的绿色上银闪

闪地漂移。啊，太阳闪出的第一道光！小花儿愉快地苏醒了，朵朵花儿都盛着抖动的露珠。花叶却在晨风中冷飕飕地飘拂。又听见鸟儿躲在树叶丛中歌唱，花儿好像正在祈祷。生着蝴蝶翅膀的小天使们在草原上嬉闹，折断了长长的青草。什么都看不见，万物又都在那儿！风景藏在那层透明的雾纱下，太阳撩开这层雾纱，雾挑开了，露出了银光闪烁的小河，露出了田地、树、农庄和远处的景致。终于，能辨明所有那些在刚才还在心里猜度的东西了。

太阳升起了，田头有一位农夫，驾着一辆牛车。你又听见羊儿脖上的小铃丁当响，那是头羊。万物复苏，闪着迷人的光——好像仍是柔软、金色的光。背景，那仅仅是单纯的线条与和谐的色彩，它在蓝色的朦胧空气中融入那无尽延伸的天空里。花儿都扬起了头，鸟儿四处拍翅振翼。一位村民骑着白马沿着小道慢跑。小溪岸边的垂柳像是展开尾翼的鸟儿。太可爱了！画吧！画吧！……

1857 年，格吕耶尔

龚古尔兄弟

(爱德蒙·龚古尔[Edmod Goncourt] 法国作家,1822—1896;
于勒·龚古尔[Jules Goncourt] 法国作家,1830—1870)

龚古尔兄弟不仅是法国自然主义小说的先驱者,同时是历史学家、美术评论家。二人所著《大革命时期的法国史》、《18世纪的艺术》等已成为重要的学术著作。在他们的美学观中,包含有两种相异的倾向:一方面,他们极力主张在小说中描写"真实的生活",要求人物研究的"科学性",认为下层人物也可以写进小说;另一方面,又常常表示艺术是属于高等的文化活动,艺术的目的在于美。下面这篇文章即包含有这种倾向。

19世纪艺术的死亡

工业将扼杀艺术。无论人们做什么或者说什么,工业和艺术都是势不两立的。它们的出发点不同,目标也不一致。

工业是从实用出发的,其目的在于最大限度地获取利润,是关系到民生的产业。

艺术不具有实用性,它只为了少数人的需要而存在,是贵族私人的装饰品。

当艺术的资养金从私人转到公众手中,艺术就要没落了。平民阶级生活忙碌,对于好的艺术品,他们出不起应有的价钱;让百万富翁来养育这个饥饿的、然而能带来愉快的生物,却还是相当必要的。

由于现代社会迈着坚实的步子,向着满足大多数人的需求和欲望的目标前进,所以,在短短的时间内,艺术的支持者们就会成为起破坏作用的少数,而艺

术本身也将成为诸种社会活动中寄生的和颇可怀疑的一种活动。

“你诽谤民众!”有人高叫道,“民众的增加将是艺术的大成功!正是平民!你只要看看剧院中的民众!看看博物馆里的民众!他们能领会一切!能理解艺术的奥妙所在!他们为艺术的崇高而欢呼!他们才是伟大的公众,真正的公众!作家、演员、画家、雕塑家们可以从他们那里得到建议、委托和教导!”

好啊!我们这些可怜的好学的人,对于美用了一生来阅读、观看、研究,进行比较、分析,用了所有的时间、所有的思维来欣赏、感觉,它耗尽了我们的精力——而那些完全是由谋生的劳作,被物欲的要求所催迫的人,如今忽然破天荒地和我们走到一起来了——难道他竟一下子在这片王国里超越了我们?他可真是幸运的家伙!我们要花那么多时间来把握的美,他一下子就理解了。我们吃力地缓慢地才能读懂的东西,他竟能过目不忘!他真有着天生的鉴赏力!他天生有批评家的神经!亲爱的先生,让我们来想像这样一幅图景:一些好老乡,生长在一间黑咕隆咚的房子里,突然有一天,天窗被打开了,泄进了他们未见过的阳光——而这时,他们便立即准备解释蓝天的妙谛!

对此我不想再费唇舌。

艺术跟平民毫无关系可言。把美交给普选制,那美会变成什么?只有当艺术向平民降低自己的水准,平民才会起而接受艺术。你难道看不见,在某些平民要求领导艺术的地方,为了大众化而把艺术降低到了什么地步吗?还有,这样的现实主义,它并不是像牟利罗的《跳蚤研究者》,或像莎士比亚戏剧中的福斯塔夫那样,仅限于作品中的一个部分或是天才的一个方面——这种粗俗、下流、令人难受的现实主义——难道是真正的艺术,是那种抛弃了盲从平民粗俗本性的艺术吗?

我清醒地认识到,还有人仍然在梦想着工业和艺术的联姻。对此,我的全部看法是:这是我听说过的最可爱的乌托邦。除非是为了风车本身,我可没有因其他原因而与风车打交道的习惯。

科切尔

(托马斯·科切尔[Thomas Couture]　法国画家,1815—1879)

科切尔是19世纪下半叶最杰出的学院派画家,善画历史画及风俗画。他曾随格罗及德拉克洛瓦学画,获得留学罗马奖。

科切尔以构图宏大、技巧娴熟的历史画《罗马的衰颓》而闻名于世,这幅作品以历史细节的讲究和男女混杂的裸体形象显示出标准的学院趣味。科切尔选择这一历史题材是有其时代意义的,当时正处于1848年革命前夕,不少作家和批评家都曾用古罗马衰败时期的颓废生活影射荒淫腐朽的“七月王朝”。科切尔显然也有这种用意。

科切尔还是一位优秀的教师,马奈曾从他学画。出版过《画室谈话》(1860)一书,这里选译的文章,反映出他对美术教学的观念和方法,值得注意的是,他强调了表现工人形象的必要。

艺术方法的对话

绘画的首要原则

在正确掌握素描方法之前,不应开始画油画;要取得好成绩,有把握的技巧是必要的。

我尚未与你谈及绘画过程中的高超技巧,这只有经过多次训练才能应用。手法的精确和熟练是本质,这是艰苦的劳动和时间磨炼的结果。工作要有步

骤,尽量简化你的行动,保持心灵的纯净,不受干扰,因为需要运用所有的才能。

正如俗话说的,两只野兔同时出现,不要乱追;对于你不可能一下子全部理解的艺术问题,要分别地使用力量,把问题分开来逐个研究,这样你很快就能够把局部组合起来,起初曾压倒你的力量就会处于你的掌握之中。这里,重要的不是别的,而正是方法。

开始作画

在画布上,先用炭笔勾出素描,用色粉笔则更好;目的要明确,用一半熟油和一半松节油,调和成"调色油";但首先要准备好调色板上必需的颜料,比如象牙黑、沥青色、棕红和钴蓝。

黑色和棕红相混,可以得到深褐色;沥青色、钴蓝和棕红也能产生同样的结果。

现在再回头看素描。

勾草图时,需要用稍长一些的貂毛画笔。因为炭笔的粉末会损坏色彩的效果,因而在上颜色前,先找来一根较粗的木棍,在画布后面像打鼓一样撞几下,于是,炭粉抖掉了,素描就变得更加清晰,留下足以辨认的轮廓。这时,取来貂毛画笔,蘸点儿"调色油",用深褐色勾出轮廓。画出轮廓和阴影部分,就得到了一幅用油彩画的深棕色的素描。

必须让第一遍颜料干后才作画;这需要一天的工作;颜料在晚上会干,第二天要进行同样的准备;弄湿暗部,整理好亮部。

清理调色板,颜料按下面的顺序排列:

铅白,或者锌钛白

那不勒斯黄

土黄

银朱

棕红

深红(鲜红为最佳)

熟赭

钴蓝

沥青

象牙黑

我让你以自己的灵感去调和颜料,去实验,去犯错误,但重要的是,要养成准确性的习惯。此外,我没有更多要说的了。

论委罗内塞

……这位色彩大师可没有“风头人物”的诀窍。他的作品画面上到处充满了明亮的光线。通过确立一处亮光,他在浓淡色度中创造出一种占主导地位的调子,而画作的其他各部分都与之有密切联系。

他的作品以其和谐引人注目,就像一个杰出的管弦乐队。他以大师的手法操纵着鲜明的色彩;在巨幅画作中,由于画面的复杂性,很容易造成令人不快的外观。他是怎样处理的呢?他就像那些强有力的作者一样,小心地进行简化;对于花卉,他是分组来安排的,然后再把不同的红色、绿色、黄色等重新组合成花束。我之所以举花为例,纯粹是一种爱好,并且通过花卉,你也很容易理解我的意见。……

光与明暗调子

……在谈到描摹单纯的自然景色时,我已向你指出,必须建立亮部和暗部的“主导地位”。而且,在所有的作品中你都应这样做。必须有主要的亮部,其他部分都是从属的,在整个画幅中是较淡的;暗部也应采用同样的规则;反过来也就是说,这个强烈的明暗调子围着中心逐渐缩小。

作为艺术题材的工人形象

你见过为建造纪念碑而搭起的脚手架,和能够把沉重的大石块吊到天上去的人字起重机吗?你有没有注意过工人的脸庞?他们不再是负重的牲畜,而是

力量的主宰。机械的创造能力就是由他来掌握的。他们举止庄重,服装合体,甚至带有某种优雅。看看这些年轻人,体格多健壮,系着红色的腰带,头部被阳光晒得黑黑的,多么英俊。鲜艳的琥珀色点缀着他们银色的耳环;他们青春的手臂长满绒毛,刺上了工作的象征花纹。最重要的是,看看他们对早晨的希望,因为大家都知道,早晨首先是和工作、经济联系在一起的。他们付出智慧和活力;在社会这个舞台上,都有上升的机会。这些工人,比起中世纪和文艺复兴时期的工人来可不一样,他们显得更聪明,更有自尊心,我在他们身上看到了一种高贵的气质。

那些三三两两走着的是什么人?他们举止大方,充满机智,现出严肃和思考的神色。这是些正在举行罢工、要求增加工资的机修工。工厂主和工人正在进行交涉,工人在陈述实情,为养家糊口要求日常的面包,工厂主却不能满足他们的要求。看看那些没有戴帽子的人,那是为维护自己的利益从本阶级中选出来的经验丰富的工人。他们说话多么有力!我也曾听过许多律师讲话,虽然更加振振有词,但由于这些人不明白自己要说什么,结果肯定乏味得多。

这是些新的主题!我们的工人从未被认真地表现过;他们给绘画留下了广阔的天地。

独创性

别听那些人说三道四,对于有独创性的人来说,有些规则不仅无用,而且是有害的。

绘画没有两条路可走,只有一条,这就是那些懂得艺术的人走的路。

知道怎样画和如何正确使用色彩,这与独创性没有半点儿关联。

独创性在于适当地表现你自己的感受。让我来举出一些最富于独创性的画家:拉斐尔、鲁本斯、伦勃朗、华托,举出这四个伟大的名字已能使你充分地明白。

拉斐尔

拉斐尔以最温柔的方式表现美,他以一种令人着迷的方式美化青春。他画

中的每一种事物，都被描绘得像生活中的春天那样美；他画中的人物、花卉，其轮廓都是以青春、雅致、优美、纯洁、简练的笔法绘成。美丽的肌肤，坚实圆润；苗条的外形，含蓄的举止，令人联想起含苞待放的鲜花；绿色的草皮衬着雏菊，灌木装饰着小小的叶片，背景是早晨明净的天空；所有都刚出生，都呼吸着朝露，都还未开始正式的生活。在这位非凡的画家笔下，所有的一切都是完美的。这里的生活没有烦恼，它使得拉斐尔的作品有一种天使般的魅力。我希望你能感觉到这一点。

你可以看到，他的作品高于模仿：他首先进行选择，然后从中发现要表现的；他抛弃了那些不属于青春特有的美丽范围的东西，从而形成他的风格和独创性。

艺术是否高于自然？

这是一个重要问题，经常有人这样问，却从未得到过答案。

我们的回答既可以是肯定，又可以是否定。理由如下：

就艺术这个词而论，我们是取其完全的意思。我们通过谈话业已明白，最大的天才，就是最有热情的人；他们沉迷于具有强烈感染力的事物之中，悉心关注这个倾其爱心的事物，有意让其他人都来分享他们的热情。

这个词的引申意义就不那么准确了，但它足以让艺术家们驱除作品中自己所不喜欢的东西。

人的智力太贫弱了，无法一下子把广袤的大自然全部包容胸中，他只能从每一局部来理解，而各个细节又是这样无限幽深，需要一种独特的组织能力来探赜索隐，让所有人都来赞美伟大的造物。

造物主的宏大壮丽令我们茫然不知所措，脆弱的心灵就像不能忍受阳光的眼睛一样承受不了这一切，因此，我们置身于其中的选择主题的过程，就是完成作品的过程。

朴实的创作不可能超过选择出来的对象，一个被拉斐尔选来当模特儿的年轻姑娘，她的美会超过他想画的；提香华丽的色彩，与原型相比较，已经丧失了许多。

那么你看,我们可以说:自然高于艺术。

这话没有错,但如果我们从人类的观点来看这个问题,当我们看到由天才人物所提供的围绕着我们、抚慰我们的心灵、满足我们理性愿望的质朴的艺术作品,我们就获得极大的满足,甚至从感情上被征服了。这时,我们也会发自内心地说:艺术高于自然,因为艺术以一种方法综合了各种美,而自然却做不到。

这在文学上称之为时间的一致和地点的一致。这是提供给思绪和激情的一个框架。其余的一切都必须服从这个思维方式。对艺术是否高于自然的问题,我曾说可以作两种回答。这当然是问题;但为了力求使你明白,我曾尽我所能表述了这个问题,也像每个作者一样,相信这是结论性的。我还发现,这一点是能够得到那些教学者的认可和信服的,那么,不相干的人又何必不满?最好的做法,是让读者停留在诗的扑朔迷离的王国里,而不要把错误的结论强加给他们。

我的解释远不能令自己满意;我心中存在着一种完全相反的意念,这就是我能感觉到上帝的特选子民仍在继续他们的创作。这些造物主的追随者令人回忆起神圣的真理,他们比人间的真理更正确,因为人间的真理被或多或少地讹用,受到了损害。他们使天地万物重新穿上原来的衣装。这个神圣的使命,正是由菲狄亚斯和拉斐尔来证明。

由此,我们可以说,他们的作品是高出我们眼见的自然的,因为它是大自然的重新装扮。

1860 年

伏罗曼丹

(约吉·伏罗曼丹[Eugene Fromentin]　法国画家、作家,1820—1876)

作为画家,伏罗曼丹倾向于浪漫主义,他曾站在德拉克洛瓦一方反对新古典主义的安格尔。有一个时期,他则在色彩上受到柯罗的影响。伏罗曼丹曾旅行至非洲北部,创作了著名的《阿尔及利亚猎鹰》和《尼罗河畔的阿拉伯妇女》。

他写过小说和随笔(《撒哈拉之夏》),但对后世影响最大的是他的美术史著作《前代的大师们》。在他的著作中,赞美荷兰画派和佛兰德斯的艺术胜过意大利,他推崇鲁本斯、伦勃朗,对17世纪的这些大师有极好的分析。《批评纲要》大约写于1864年左右,他对19世纪后期的艺术表示忧虑,对新起的一些风格(包括印象派)不很赞同,或不甚理解,但他对艺术与社会问题的思考是严肃认真的。《给一名青年画家的信》是1872年写给画家汉伯特(J.Humbert)的。后者创作的《大利拉》在次年沙龙上展出;并曾把《朱迪丝》一画的创作稿子寄给伏罗曼丹。

批评纲要

法兰西拥有为数众多的艺术家——这是一个庞大的数字,它表面看来极富诱惑性。这种有规律地、连续不断地产生出艺术家的现象,形成了一个从政治经济学角度来看相当奇妙的问题。为了不让这个巨大的数字吓着你们,我不打算进行具体的估算。从整体来看,从法兰西精神中产生出来的这个人才济济的群体,给我们一个表面印象,即他们实际上占据着绝对的优势。无论是从数字

所显示的重要性,还是从艺术家的来源及其所取得的成就来看,我们的学派在当今世界上都是第一流的。这一点业已为事实所证明,谁还能否认?然而在最近这次集会上——为什么不可以说,在最后这次伦敦展览会上——法兰西却心甘情愿地贬低自己,或者说竟然谦虚起来了,把与真理大相径庭的观念奉为它天经地义的艺术价值。加之,这种误解——除了再一次证明谦虚这个词经常有被从字面上理解的危险之外,并非是无关紧要的。我们的法兰西画派情况怎样?它人数多,活跃,相对来说卓越,它的光芒遍及遥远的世界,到处被人模仿、研究,到处有人热切地重视和信奉这个学派,希图与它合并;应该说,这确是有力量的标记,是令人羡慕的。

国内的情形并非不好。公众和艺术家在许多方面相处和谐。正如我再三说过的,如果艺术家大量地创作出作品,仍无法满足公众的需求,况且事实上,显而易见的是,除了一些个别的和短暂的例子之外,我们看不到有多少艺术家在为了满足公众的需求而勤奋努力。幸亏每年征收的庞大的税款已包括了对公众爱好的预算在内,每一个人都还过得去,或者说是“几乎”可以过得去。但先生们,假如藏匿在各处的这种“几乎”可以过得去的状态,正遭受着极大的磨难和痛苦的话,难道我们可以指责自己的不幸吗?——假如这是适者生存的法则之一,是生命的必然性之一。大部分人生活是小康水平,有些人获得了财富,相当一部分人要在富裕中终其一生。展览的活动大量存在;它们是多种多样的,而且如此井井有条,或许可以说,在这些过程中,没有任何障碍,其他可以使人倾注兴趣与同情的机会也不复存在。无论哪里有空白,马上就会被填补。政府的意图尚且不能充分地贯彻,其他就不用说了。在这个虽然平等的领域,对于好感、对于名声,或是对于荣誉,总是可以发现不完善和疏忽,还有互相冲突的利害关系和急切的野心,在这个天地里,不可能有完美。但是还可以发现,有创造才能的空谈家,或者说,有充分进取心的慈善家,在梦想着已经非常复杂的展览制度的完善。如果我们谈论生意,就可以把这些地方叫做名利场;而假如我们要改变观点,就可名之曰施加影响或指导的中心。无论如何,我们应当讲清楚,艺术家能够使用的沽名钓誉是不需要的;就此而论,他们的处境大概会引起文学家和音乐家的羡慕。

人民对现状表示抱怨和责难,表明了他们的痛惜之情。这就是说,好的作

品太少了,他们希望情况变得更好,要求数量更多的好作品,而杰作已不复存在,天才的数量与需求量的增加成反比;他们的成品越增加,那种大画派的雄风便越减弱;丧失了个性,泯灭了良心,因循守旧埋没了锐意创新;而公众却对平庸表示了厌烦,渴求杰作。因而,他们心中充满了对这个不断高涨的需求的忧虑和恐慌。他们说,独创性是有它的限度的,创造发自内心的作品,需要最真挚的激情,因而需要有一段休息、静止的准备阶段;可是,每十个月便把六七千幅画抛在公众面前,周而复始,结果是令观众的美感兴趣全然消失,使人厌烦。

但在另一方面,艺术家也有他们的道理:我们并不自由,主导艺术趣味的并不是我们;我们毫无指导权,而是被统治的。公众的趣味是专制的,要赢得公众并维系住他们,就必须付出高昂的代价。艺术家除了不为人知的时候,不可能属于自己。除非你成为公众的奴隶,否则便得不到他们的青睐。现今的成功实际上是在奴隶制下取得的。而你作为个人,又有谁能理解?作为个人,公众选定你,而高尚的人却离弃你。公众要求我们创造出杰作,这要失去很多时间,因为没有激情贯注进去,无论是我们,还是其他人,都不会信奉这种东西;这只是一种徒劳而伤感的陈述,其实,我们无须对绘画的伟大和高贵的癖好的死亡而过分悲伤。伟大的绘画死了,这是可以理解的;但它复活时,虽然源于愉快的生活,却显示出悲凉的情调。

那些假装优雅的人,不过是因享乐过度而感到厌烦。杰作是非凡的,但并不令人愉快,最重要的,是它刻有鲜明的印记:只要是非凡的便成。于是,这种非凡的作品便出自那些充满幻觉的人之手。画家可不是鸦片烟鬼。我们从不具有自由创作的方式,因为在这样一个问题上,无限自由只不过是一种公理。每年我们都把六七千幅图画送到并不是为我们准备,然而又借给我们使用的地方的入口处。充其量,只有三千幅作品被接受。一个我们不认识的法庭,把大量作品淘汰在外,而这个法庭,不是我们选举的,不属于我们的时代;它忽略了锐气和愚昧、放纵和礼貌的区别,忘记了青年悲惨的境遇;它统治了艺术趣味,却不明白趣味可以改变;它代表过去发言,通过遗忘来欺骗未来。我们被随意地集中在非常可怜的地方,光线极差,空间拥挤,环境令人作呕。好的作品在大量的平庸之作中,直到一般的水平都被降低。作品不分好坏都堆积在一起,鱼龙混杂,给人的印象足以令人对绘画产生厌恶之情。敏感的人踌躇着:是否把

自己塞进这个无情的地方,在这里,绘画艺术似乎剥去了自己的伪装,赤裸裸地、厚颜无耻地躺在那里。自尊的人都对它却步三分。孤傲独立的人扪心自问,是否真的没有办法为新人们创造一个适宜的中心。我们希望有自由的展览会、自由的协会和团体。让我们重新解散和组合小圈子,让我们只接纳那些互相尊重、互相理解、给别人以正义的人才进入团体。而像目前这样聚集在庞大的殿堂里,这个将建成巴比塔的所在,我们制造了一个混沌的世界,从中看到一种新的语言的混乱;这对每个人来说都是不幸的。还有批评,虽则疗治我们的疾患,但同时也给它自己造成了很多麻烦。批评作为公开的代言者,自然有其功绩;然而,作为公众和艺术家之间的媒介物,它恰恰忘记了我们是创造者,而公众又是需要服从的。它在两者之间踌躇不前,依次表达各方的愿望,只用一半的力量来服务于高级的艺术趣味。尽管任何人都有权力影响舆论,指导、引导公众,为公众指点迷津,但如果没有人以笔来支配这一切,谁又具有这种权利和力量?

我常想,一个相对来说有知识、谦逊、品格高贵的艺术家,这样的人并不少见。我常想,只要你得到他的信任,那么有朝一日,当某种精神上的欲求使得良心无瑕、感觉灵敏,这个头脑清醒的人,就会把他灵府深处的秘密都披露于你的面前。假如这时他正愁肠百结,或如我所说过的情真意挚的话,那么先生们,他很可能会对你说出我想说的话。

我们是在一个恶性的圈子里循环。公众的趣味受到伤害,而画家却依然故我;我们徒劳地想知道二者之间谁将抬高对方。有时,我们说,舆论本应根据作品的质量行事,并且抬高作品;而有时,根据一种新的观点,又认为作品必须根据舆论来行事,并借助于好的榜样来改变自己。这两种观点,哪种更好些?承认两者中有一个是正确的,我们就必须希望社会风气和画室里的气氛有一种奇迹般的净化。邪恶既不在这里也不在那里,如果它是局部的,我们会很高兴,因为这更容易发现。这样引出的结论是清楚的:原因不明。由于不知道从原因上了解它,我们就把自己限制在从结果上去与它格斗,于是实行一种治疗学上使用的方法,当已无望寻找病因时,就根据其病状来治疗疾病。

在现实中,我们都患了老是怨天尤人的病症。说出此症容易,遏制却难。该病症的来由复杂,而且你或许承认,它在我们时代中的影响,远比想像中的要

严重得多。我们都是一个不受束缚和无法无天的时代的产儿。我们都是——是否承认得太粗鲁了？——无价值的指导或可恶的教育制度的产物。

给一名青年画家的信

请原谅，亲爱的朋友，本该早些给你回信，却让你等了这么多天。你要我回答的是一个很重要的问题，你把兴趣系于此，其令我尴尬的程度不亚于给我的荣誉。但由于你的请求，我不应再沉默；同时，另一方面，我不想以提建议为借口，讨论一个未见过的方案，以我看问题的方式来代替你的独立思考，妨碍你创作的自由观念。我所能做的，是在赞同你关于其优雅特征的前提下，告诉你在这整个过程中我的立场，和在哪一点上我特别乐意继续尝试。无疑，你选择了一个很美的题材。但是，它却太纤弱了。和我一样，你意识到了这个题材的来源，它的魅力，和用它进行创作的危险性。一旦文学的幽灵占据了主题，困难就产生了，虽然你自称用象征来制造场景，但效果不够紧张。你想把观念、姿势、相貌和表情都放进画面，困难就带着所有的苗头逐渐增多。用不着欺骗自己，假如你把分析带到这么远，那些传奇作家所描绘的场景，或是那些女演员所作的表演，将是一个极大和危险的问题，将会成为一个陷阱，即使最聪明的人也会找不到立足点。另一方面，估量一下你所不愿放弃的乡土的色彩、奢华的衣饰、裸体的妇人、寝室的气氛和半明的光线中睡着的男人，总而言之，这种富丽的环境——它们表现出来的感伤变得难以捉摸和混乱，也容易模棱两可——这样的戏剧性场面所带来的主题，只能是捏造出来的一次冒险行动或是绣房里的悲剧，而这既非根据作品的精神，也不是根据历史的真实。因为实际上，朱迪丝[①] 既不是大利拉[②]，也非翁法勒[③]。对她的事迹的这种复杂的记述，包含着夸大了的血腥结局和牺牲精神，并且还有一种使她显得更为神

---

① 朱迪丝(Judith)，《圣经》中以色列族的女英雄，她在卧房内诱杀了敌将荷罗非尼。

② 大利拉(Delilah)，《圣经》中的人物，是力士参孙的情妇。她诓哄参孙说出自己力大无比的秘密，协助非利士人将他捕获。

③ 翁法勒(Omphale)，希腊神话中的吕狄亚女王。

圣的先入为主的意向。如果你想用画笔创造一种象征,并且使你的作品成为具有真实性和富有教益的神话,你就必须赋予作品这样的含意:这是一位把自己奉献给神圣事业的妇女;一位为了民族安全的自愿的牺牲者;这个角色类似耶弗他的女儿[①] 或者伊菲革涅亚[②],为了荣誉而牺牲生命,她们的美仅仅是一种复仇的工具。为你自己绘一幅夏洛特·高尔黛,在床上找到了马拉而不是在浴室里。构想这些摩登女英雄的故事,并且要求自己回答:是否罗曼蒂克的悲剧味加强了?是否通过作者的想像与传说的精神相符?那么,除了一种可怕的装腔作势之外,难道还能添加进任何其他因素,比如说庄严甚至神圣感?我重申,这里既不存在古代的或现代的大利拉的问题,也不存在乔康达的诱人然而却是致命的梦幻感——世上充满了这类的愉悦或悲伤。而极为例外的场合,却是妇女发现了她自己的价值——担负起特殊的责任,并且赋予最勇敢的性格。

或许我是错的,但无论怎样检查和验证,将使你看到,主题的寓意化会变成另外的东西,以最严格、最雄壮和最富悲剧意味的方式来处理题材,这样才能够增强其真实性和崇高感。

同时,无须对你隐瞒,比起现代画家强健有力、生气勃勃、激动人心的气魄,这种格外贵族气的表现方式使我放心不下。但慢慢地,紧张的神经会松弛下来;可以预见,以微妙、迷人的和谐技巧,你会把这幅画画成纯粹的多利克式。因此,你将取得极大的成功;但我却希望看到更多的东西。难道我错了吗?

现在,来看看假如我处于你的位置,该怎么办。

首先,我要抑制单纯表现漂亮、表现奢华事物的欲望。你的画上在暗部闪烁的宝石饰物,活像伦勃朗画的一幅肖像中项链上的闪光。这足以令人推测到,你的朱迪丝一定是浑身饰满了珠宝。

我希望努力去寻求一种表现“果敢”的姿势,这种姿势能够表现出主人公作

---

① 耶弗他的女儿,指《圣经》记载的一个故事。耶弗他在领导基列人与亚扪人的战斗中,曾向耶和华许愿,战胜亚扪人之后归来时,把遇到的第一个人献给神。不料,在他制伏了亚扪人回来时,迎接他的竟是他的女儿。他悲痛万分,献出了女儿。

② 伊菲革涅亚(Iphigenia),希腊神话中迈锡尼王阿伽门农的女儿。曾被其父作为牺牲献给女神阿耳忒弥斯,后成为女神的祭司。

为自愿的牺牲者，准备砍掉敌人的头。要少一点儿或者完全不要表情。如果你发现了这一点，将会是一个奇迹；因为在这一点上失败了，作品也就失去了表现的基础。表现一种姿势，一种轮廓的集合，而不是(故作的)“效果”；让女英雄处在亮间，敌方将军处于暗处，不要真实的明暗效果。让半明的光线从帷帐渐渐移到壁龛，你的朱迪丝就会有一个题目：《一次成功的冒险活动》。作为一名画家，要摆脱所有的文学性，在画面上只注入对崇高、美和简洁的热爱。使你自己进入并保持这种心境，那么理念将依旧是十分简朴，而只让创造性来启发你。不要刻意追求意味深长，这样你的作品就能免除深奥莫测的含义；不管怎样，一无所有比纠缠于空想或含糊要好得多。

不要使作品成为东拼西凑的杂烩，要让自己站在感性认识之巅，这样，一切现代解释的危险都会消除；问问你自己，黄金时代的意大利人会怎样表现这幅画。

威尼斯画家肯定会把朱迪丝画成身披轻纱，他会完美地表现她的鲜明轮廓和光彩——雪白、有力、丰满的肌肤；如果他对此煞费苦心，甚至有可能连敌将的头都忽略掉。戴盔甲男人的暗红色尸体仅在暗部隐约可见。人物完全没有表情，姿态也是平淡无奇的，主题是可塑的，而可塑性本身又提供了一个形成画面对比的极好机会——人物一个是淡黄色，另一个是红色。在柔美的背景映衬下，结果倒像是萨提罗斯对宁芙施以强暴。人物几乎是赤裸的；图画也许是悲剧的，但的确有着令人钦佩的高贵和毋庸置疑的贞洁。可是，如果佛罗伦萨人处理这幅画，则令人想起老曼坦那[①] 画的朱迪丝——身躯硕大、神情严肃，包裹在女巫式的袍子里，是那种心诚意坚的克吕泰涅斯特拉的风度。

以这些想法自娱；它们大概是你最好的向导；我所有的意见可以简化为这样一句话：谨防追求时髦。回想一下雷奥尔的《莎乐美》，你要做的应是其反面，从古代样式中汲取营养。

这封信写得太长了。重读一遍，对于是否应该寄给你，令我颇费踌躇。也许你会觉得有些用处，而如果它令你迷惑，扰乱了你的心境，则请立刻付之一炬，忘掉它，继续你的工作，鼓起你的勇气。

---

① 曼塔那(Andrea Mantegna，1431—1506)，意大利文艺复兴初期画家。

另外，时运不济，以至精神萎靡，公众趣味虽未丧失，但十分低下。我们每个人都应励精图治。这取决于你在处理类似主题时，要寓教于技艺、样式、趣味之中。

1872年9月6日，于圣莫里斯

约吉·伏罗曼丹

记卡尔波

(J.卡尔波[J.Carbeaux] 法国雕塑家,1827—1875)

卡尔波是19世纪杰出的浪漫主义雕塑家,被看做是罗丹的先导,罗丹常以尊敬的口吻称他为前辈。

卡尔波是吕德的学生,曾留学意大利,对文艺复兴名匠潜心研究,1861年以《乌果利诺》群像而成名。他的最大成就是为巴黎歌剧院所作的群雕《舞》,强烈的运动感和蓬勃的青春活力,突破了新古典主义的冷漠作风。下面选译的文章记述了这座雕塑的创作过程,作者加尔尼埃(Chales Garier,1825—1898)是与卡尔波合作的著名建筑家。

制作群雕《舞》的过程

加尔尼埃

他[卡尔波]随即拿起笔和纸,一下子就用几根非常有趣的线条画出了世上最佳构图的动态;简单说吧,五分钟后他就画出了他的群像!那幅草图几乎可以说是后来在全世界引起骚动的雕像的最初设计!

卡尔波根据草图作了一幅素描,但他增加了几个人物;我想,大概每天加一个人物吧。这样一来,到指定的时候,画面上竟有十七个人物!当然,他不得不重新回到原来的那个更为简练的构思中去,虽然他仍不死心。接下来,卡尔波开始制作模型。他总是想多增加一些人物,我则坚持我的主张,结果他只好把群像限制在五至六个人物之内;他老喜欢赋予雕塑以非常巨大的尺寸,而我又总是反对他超出既定尺寸的做法。斗争是长期不懈的!到现在为止,雕塑家除

了自己的作品以外，几乎再也不看别的了，不关心整个[总的]动势；建筑家虽然仍旧负责建筑，可是又受到雕塑家兴奋情绪的牵引！前者总想在雕像的左右、上下加入流云般的装饰、乱蓬蓬的衣服、花朵的涡纹，后者则坚持认为外面的线条应该更加庄重、宁静和有表现力；总之，所有那些令人眼花缭乱的曲线和小零碎儿，终有一天会不可避免地断裂。卡尔波并不是个顽固不化的人，当他知道与自己的设计有冲突，但却很有道理以后，便同意恢复采用稍稍严谨的手法。……至少有好几天，只要一剩下他一个人对着自己的模型，他的热情就会失去控制。光是这个问题，我们之间写了多少封信啊！最后，事情到了这种地步：不管他的愿望如何，我终于把第一稿的群像的宽度减少了一米多；他也不顾我的要求，最终做到了比原来的既定尺寸增加了五十多厘米。

我不晓得两人之中谁做出了较大的让步；我只知道：从我这方面来说我已经决定，假如卡尔波不愿意接受我的意见，就让他按自己的想法干好了。我觉得他的模型好极了；他那非同凡响的活泼构图、用黏土做的人物造型令我十分惊讶。我对自己说："好了，如果纪念像由于雕塑家的过分热情而受指责的话，那只是小小的不幸；反过来，如果由于我固执己见而使法国失去了一件优秀作品，那将是一个严重的错误。"当看到泥制的模型时，我是这样想的，我认为模型比后来做成的雕像更为出色；现在我仍然坚持这个观点。面对着这样一种创作热情，我不相信自己有权反对一件如此动人、有个性的创作，反对一件每个人都认为是一流的，有些人甚至认为是非常杰出的作品，尽管存在着一些反对它的批评。

罗　丹

（奥古斯特·罗丹[August Rodin]　法国雕塑家，1840—1917）

罗丹出身于地位低微的家庭，少年时代喜爱美术，报考美术学院却未被录取。青年时期从事过各种手工劳动，其后多年给雕塑家做助手。二十四岁时把《塌鼻的男子》送沙龙而落选，三十五岁时才有一件胸像得到展出，三十六岁时赴意大利考察，对吉伯尔蒂、多纳泰罗、米开朗琪罗的雕塑深入探讨。他在晚年时根据但丁《神曲》创作的《地狱之门》，即受到吉伯尔蒂所作《天堂之门》的启发。

罗丹与印象派画家的关系较为密切，曾在书信中与莫奈探讨过光、色运动问题。在当时的人们看来，罗丹反对学院派的立场，是与印象主义者一致的；而从艺术的社会作用方面来看，罗丹重视艺术修养和道德价值及其与文学的关系，和印象主义画家又是不相同的。

尽管罗丹曾向学生说，他“不是一个雄辩家而是一个实干家”，但他对于艺术问题和人生问题都进行了深入的思索，从而形成了自己的美学系统。他曾留下的著作《法兰西大教堂》、《艺术论》等均为后世所珍视。《艺术论》我国已有译本。这里选译他的学生朱狄斯·克莱迪尔(Judith Cladel)整理的《罗丹笔记》。此书于罗丹去世的那一年初版于巴黎，可算是他最后的著作。书中论述的某些问题，较《艺术论》更为详细，也可以说是前者的阐释。从这些论述中可以看到，罗丹美学思想的核心是赞颂生命与自然。到了晚年，对于自然的崇拜更是到了泛神论的境地；而对于大教堂的赞颂，则是对哥特艺术异常精辟的分析。

罗丹书信(三封)

致纪念馆委员会主席的信

我尊敬的主席：

我又重读了一遍《加莱爱国者》那篇小文，它只不过是重复已有的批评以削弱我的作品的力量。“头部应当构成金字塔型”（是路易·大卫的方法），“代替立方形或直线”，这简直就是学院在向我规定法则；我完全反对这种法则。这一法则从本世纪初就统治着我们这个时代，它完全与从前伟大的艺术时代背道而驰。根据这种法则所创作的作品只有冷漠，无生气，以及传统的陈词滥调。

关于尤斯塔克·德·圣－比尔，在那篇小文的批评家看来，好像是国王的姿势；那么在他身后的那些人又是在干什么呢？不对，他正离开加莱城向敌人的军营走去，这使整座群像都有着向前运动的趋势。尤斯塔克是第一个向敌营走去的人，依据我的想法，他应当处理成这个样子。

这尊纪念雕像应放在花园里或者放在由建筑师设计的纪念馆里。它应当放在广场的中央。

作沉思状的那个人物形象可以改变；如果您有意保留原样，那我的群像就得救了。这些先生不知道，这是三分之一尺寸的模型，不是要征求意见重做一遍塑像。

在巴黎，我是装模作样的艺术和学院艺术的反对者。这种气息总是想使我追随那些陈词滥调的艺术，而这类艺术正是我所厌恶的。

1885 年

［这封信的主题是关于罗丹的群雕《加莱义民》，这件作品当时受到各个方面的严厉指责。罗丹不希望把这件作品放在雕塑台上，像传统的做法那样，而

希望放在地上，放在公共花园里，使今天的市民们同他们的前辈面对面地相连。]

给比冈－凯尔上尉的信

告诉你，我的朋友，我的展览会道义上的结果令人十分满意，至于钱的问题，我可以补偿我的开支。我已经卖了价值二十万法郎的作品，我希望再多一些。也接到一些工作。几乎所有的美术馆都购买我的作品：费城买去了《拉·本斯》；哥本哈根买了价值八万法郎的作品，并在他们的美术馆给我开了一个大厅；汉堡、德累斯顿、布达佩斯等城市……不大见到美国人，英国人也不多见，但有许多德国人来到我的展览会。你可知道，事情往往出人意外。门票钱收得不多，我可是一直靠门票收入的；倒有许多人收购作品。在二十万法郎中，减去三分之一的开支，大理石、青铜材料费用，还剩下十四万法郎；我有十五万法郎的费用。这是我告诉你的使人高兴的消息。希望尽快见到你。

1900年10月11月
奥古斯特·罗丹

致伊米尔·维哈伊伦

我伟大的诗人：

我爱诗人的力量，是诗人激励了我，诗人说的全是真话。

就像一个农夫，你耕耘着，你的思想翻整着土地，你带来了沃土，你的种子是纯真的。我低劣的表达却得到你完美的理解……我有众多的焦虑。那种子，那不幸的种子粘在我身上……

有的人，自己开创自己的生活，在完成自己的生活之后又发现它的艰难之处，也在严格的规律中发现了它的秘密所在。我们从前受教于这些训导，但我们总是对此报之一笑……当我躺在床上时，这些规律又像有智慧的朋友那样，熟悉地同我讨论着。我的整个生活，即使在旺盛时期，总是缺乏这种甜蜜……

就是这座山,古代的人们来自这里,他们向我指出了我所有的错误,这些错误都是因我愚蠢的自大和盲目的野心所致——在那里,甘美的智慧揭示了白痴般的错误。那些伟大的人正严厉而又温和地责备我。必须以惩罚来清洗人的心,以使纯洁的心灵接受好书中美好的思想……从一个人的错误中学习,即使是无法挽回的错误,只要是错误。我们从中学习所获得的是怎样的甘美呀!

罗丹笔记

艺术与自然

批评大自然正如批评大教堂一样的愚蠢。这种批评是我们冷淡而无聊的时代里的一种恶习。这是一个衰落民族的不祥之兆。常常有人说,我们生活在一个进步的文明时代。从科学和技术的角度来看或许是如此,但从艺术的角度来看则全然是谬论。

科学带来了幸福吗?我不甚了然;至于技术,却降低了一般的智力。技术以机器代替了心智的劳动。这就是艺术的死亡。这就破坏了内心生活的欢愉,破坏了我们称之为工艺艺术——家具工匠、织毯工匠、金属工匠所创造的美,而用“标准化”占据了整个世界。艺术工匠们以前是在创造,如今他们只是制造。以前他们从工艺品的生产中获得乐趣,如今他们在车间里感到厌烦而导致怠工和酗酒。

甚至在古代雕像夺人心魄的美感尚未消失的时候,看上一眼现代纪念物,就令人郁郁不欢。我曾在访问一座小城时误了火车,不得不等待下一班,便在一座悦人的小教堂旁边散步。那非常单纯而具有适当的哥特式的装饰,在天光之下的优美的浮雕,吸引了我赞赏的目光。我在正中的小厅里坐了下来,那里使人自然地陷入了宁静与深思——就像在柱子中间缓缓移动的日影一样温柔而镇定的深思。啊,离去之时我心旷神怡。假使我一直等在车站上,肯定会腻烦难忍,把疲劳和怨气带回家去。如今,我却有了收获——享受了宁静的美的

意念和古代纪念物迷人的魅力。

只有艺术给人以幸福。而我把艺术称之为对自然的研究,通过灵性的解析而达到的永恒的神交。

善于观察和感觉的人,将对任何地方和所有事物产生爱慕。善于观察和感觉的人,将超脱令人厌倦的现代社会。而那善于深切地观察和感觉的人,永远不会缺乏作为一位艺术家表现自己情感的欲望,难道自然不是一切美的源泉吗?只有运用接近于自然的描绘,艺术家才可能把自然向他展示的一切带给我们。

当有人说,这是件人所共知的平庸之物,于是整个世界也就觉得不过如此。但这仅仅是“似乎如此”,惟有穿透表面深入内涵的才可称之为真实。所谓真正的理解包含有多少等级啊!理解有如一架通天的梯子,只有到顶上巡视的人才具有世界的眼光。一旦有人突破了先入为主的见解和传统的偏见,公众就表示惊骇或震动。虚言无益,惟有事实是根本。不是靠阅读美学小册子,而是依赖自然本身,艺术家才能发现美和表现美。

唉!我们并未具备应有的观察力与感觉力。可怜的教育,远远未能培养出虔诚的热情,却使我们从小即自命不凡,用空洞无物的夸夸其谈自欺与欺人。有些人精力枯竭,丧失了上帝作为乐园的标记而植于他心中的热情之后,希望再摆脱开这种愚蠢邪恶的教育,但已为时过晚。人失去了热情,正如把肩上的旗杆投掷在地,而不敢高举起人性的大旗。

我时常听说:“多么丑恶的时代,女人相貌平庸,连狗都令人生厌。”其实,丑恶的既非时代,也非女人或狗,而是你自己的眼睛不能辨识美与丑。人们蔑视的东西,常常是超出他理解的范围的东西,轻蔑是无知之子。一旦你有了发现,你即进入了欢喜的境界。

人、动物,直到最小的昆虫,直到无穷的微小;土地、水流、森林、蓝天——无不令人赞叹。苍天乃是最辽阔的风景,最深远、最富于色彩和光的种种变幻,娱悦眼睛,震动思想,征服心灵。而那些自命为艺术家的人,企图就表面现象去表现一切,没有研究,没有解释,没有感觉!我为他们感到遗憾。他们不过是无知的奴隶与囚徒。

在我迷茫的青年时代,我也如他们一样。但我拯救了自己。我通过探究的

道路获得了深入事物的自由。谁遵循我的道路？谁能够靠学习雕像或在画册上作素描而获得它？你如果注目于那株华美的大树——光滑而雄伟的树干上举起秋日彩色的叶丛——或许更觉落光了叶子的裸露的树枝美丽？你会赞叹那些枝杈与细枝，以变化无穷的样式衬托在天空之下，精致有如教堂窗上的编织花纹。如果你速写时不是仅仅把它们涂成一片，而是刻画出组织结构的无数细节，你岂不会对于美有了更多的理解？岂不会享受到更为完满的愉悦？可是想一想那些学校，如何要学生们、画家和雕刻家们去寻求他们的题材。题材！题材不会存在于你们所作的那些布置中，无论是一次还是多少次，都不会存在于那些用老一套的说明和因袭模仿的格式做出的安排。人类的想像力是狭窄的，而你对于展现在眼前的千百个艺术主题却视而不见。即使我终生漫步在花园中，也选不尽可用的题材。题材无处不在。大自然的每一显现都是题材。艺术家们，请在此留步，请画下那些花朵！作家们，请向我描述它们，不要笼统地叙述，像通常人们所做的那样，而要描绘出它们的细节，那精致动人的器官，那独有的个性；它们姿容的各自不同正如动物或人。当一位艺术家与一位植物学家在同一时刻描绘和雕造，或研究分析眼前的花木，将是多么美好的景象！日本人，那些伟大的现实主义者能理解这一点，他们把认识和栽培花木作为一门基础教育。

我们把爱情与感官的愉悦也列入同一范畴。毫无疑问，正是自然本身，支配我们永无止息地在迷途上奔走。青年时期这种本能有如漫溢的河水，虽然我们到处都可找到快乐，但这种本能的水流却冲走了一切。蓝天白云的形态，我把它看成在天上建起的庄严的宫殿，看成怀抱婴儿的母亲的神圣形象，其美丽高贵如同福音书中所赞颂的，正是那位圣处女的形象。如今，我沐浴在这片光辉中，并将继续蒙受恩惠，获得和平、休憩与健康。

自然风景中的美，也就是建筑物中的美——气氛、空间的美。当今已无人理解这种深度。正是这种深邃的特质，把灵魂带到它所向往的地方。凡是结构完美的纪念物，都以它深度结构物的科学令人销魂。教堂里的人们把他们的情感集中到神秘的境界，让灵魂得到神圣的净化。他们并未意识到，自己的情感变化正是来自前代建筑家们在设计方面严格而卓越的知识；这种知识即使对那些无知的观者，也会发生这种影响。人们往往漠视他们已经有的，却想望另外

的东西;他并不知道自己已经享受了在空中游动的欢乐。他的灵魂生出了翅膀任意飞翔,穿过天空,降落江河,漫游到森林深处。

所有这些不幸都是由于缺乏理解力。我们把自己的知识分别地局限在狭窄的系统里,正如公司里的分类记账,而这类可悲的习惯又被我们看得很重要。人们教给我们各不相关的知识,我们就原样接受。有的人具备一定的耐心,把这些孤立的知识集中起来,但具有这种耐心的人是很少的;而那些没有丧失真实感又缺少耐心的人,对这类教育往往是难于忍受的。观察的精确是优秀素描的秘密。客观事物相互渗透,相互联结,把光投射给其他事物,阐明自身的存在。这就是生活:一种不可思议的美,有如一件大氅庇护和笼罩着万物。

上帝创造了对立与均衡的伟大法则。善与恶是一对兄弟,我们向往的是善,它使人欢悦,却不是恶,恶似乎令人恐惧。当我们从一定的距离以外去考察事物时,是否常觉得恶是好的,则善并不好?究其原因,在于我们没有正当地考察便做出了判断。正如黑和白需要在一张素描上考察,善与恶需要在生活中考察。

忧伤,正如纵情欢笑一样,作为生活中有力的部分,不可排除。生活有多么长,忧伤就有多么长。不知忧伤,我们所获得的将是很坏的教育。

若想理解自然,重要的是不可用自己的好恶为标准。任何人为的取舍,都会带来一大堆错误。

老虎生有利爪和牙齿,并善于使用它们。人有时就显得差一些。本来是具有智慧的人,却经常与智慧背道而驰。动物尊重万物,并不改变它们。狗爱其主人,却从不想去批判他。庸俗的人对于自己女儿的美丽从不留意,他心中早已有了一套关于行为举止的规矩,而女儿的美丽并不包括在这一套规矩之内;可是那女儿自己感受了自然的影响,展现了她优雅而自豪的风度。有些人对此视而不见,而艺术家则为之倾心。

要向人们表现自己理想的艺术家,其错误与庸人相同。他的理想即是虚伪。以这种理想为借口,他去修饰模特儿,去篡改大自然精微的法则所构造的美妙的机体。通过所谓修正,他破坏了整体性;他完成的不是艺术创造,而是马赛克的拼凑,而模特儿本身是没有过错的。假使我们要矫正所谓的错误,必然是以我们提供的东西去代替自然已经提供了的东西。我们破坏了均衡量,被修

正的部分常常是构成整体和谐所必需的部分。这绝非故作危言,因为对立的统一乃是不可抗拒的法则。因此,每一事物都是有用的,但只有当我们考虑到自然的威力时,才能发现这一点。即是说,事物本身与自然不可分解,因而成为伟大整体的一个局部,成为自然力复杂而又统一的一个部分。否则,将是低劣可悲的与整体分裂的一些局部,成为无数散漫的组合。

因此,自然是惟一必须遵循的指导者。她给我们一种印象的真实,因为她向我们显现了自己的形式,如果我们真诚地模仿,她即能示知我们这些形式的统一性,并且使它们获得表现。

诚挚,良知——这些是艺术家作品中思想的真正基础。不过每当艺术家达到某种熟练的表现时,他总是要求用技术来代替真诚的良知。而技术至上正是艺术的败坏,它是组织起来的虚妄;而带有缺点的真诚,带有许多缺点的真诚,仍然葆有其纯真。以熟练为能事者,往往自以为是毫无缺点的。远古的人,并不注意透视的法则,仍然能创造出伟大的艺术,因为他们倾注了绝对的真诚。试看波斯的细密画,那种装饰了的植物和动物的真诚情感,还有处理那些人物的态度,画家力求使自己有如见过他们一样。他以何等的热心去描绘,运用了全部的爱心!你能说由于他忽视了透视法则因而就是坏作品吗?还有伟大的古代法国匠师,还有古罗马的建筑师和雕塑家!不是也曾有人不断地说他们的风格是野蛮人的风格吗?恰恰相反,它有一种强悍的美,洋溢着对于自然本身伟大创作的神圣的虔敬,向我们揭示了最有力的证明;这些人的本身就是生命以及生命玄秘的一个部分。

必须怀着强烈的欲望,才能去表现生活。雕塑的艺术取决于良知、严谨和意志。如果没有执著的目标,我就不会进行创作。如果我停止了自己的探索,大自然就成了一篇死书,至少它就不再向我显示它的意义。与之相反,如今大自然是一部不断更新的书。我追随它,深知必须细读其中的每个字。在艺术中只有承认我们的有些认识是不足的,大自然中充满了尚未认识的威力。

对于我来说,由于时代的错误,我确实浪费了一些时光。我的确可以掌握较之缓慢拖拉所能获得的更多的东西,不过在创作过程中,在那件最高形式的失败中,我所品尝的幸福也并不少。因此,当临终的日子到来时,我将与大自然结合而毫无遗憾。

古代艺术——希腊人

如果古代的艺术家是一切艺术家中最伟大的，那是因为他们与大自然最为接近。

他们以极大的真诚去研究，以全部的智能去再现。他们从不浪费时光发明些什么。发明、创造，是些毫无意义的空话。他们以反映富于魅力的、可敬可羡的模特儿而心满意足。自从那时以来，所谓创造从不超越过这种热爱和尊敬。他们并非机械地复制所见的外形，就某种程度上说，他们是在解释形式的性格。复制外形表情不是艺术的目的，艺术包括适度的夸张，以便使模特儿的特性更为突出；也包括把同一个模特儿连续的表情重新组合为一个表情。艺术是生命的综合。

这就是古人以他们的审美趣味，以及无与伦比的科学所做的！以这种科学获得的令人向往的统一性，产生了宁静、力量、崇高静穆的情感和环绕着它们的和平气氛。那些无知的人和美学教授，并不了解真正的源泉，于是称之为“希腊人的理想主义”。这种说法不过是为了掩盖他们的无知。古代的人并没有理想主义，有的只是一种选择的能力、一种卓越的审美趣味。他们以最高的现实主义手段表现了人性的美。

我们这些人，我们现代人，已经被卷入了动荡不安的时代；我们是浮浅的，草率地观察事物，于是我们对于这种崇高的单纯得出结论说：希腊艺术是冷漠的。对我们来说，它的确像是冷漠的，而实际上它是温暖的。只能把它归于这样的特征：注意生命的品格，形式的真实感和动态的准确。通过这些，它获得了完美的均衡。这正是它超越了我们谨小慎微的地方。除了细节，我们不会再追求别的，而对于希腊人来说，他们所看到的只是整体，这就是说，看到的是均衡与和谐。

雕塑中古代艺术的丰美

古代艺术的力量来自圆雕，在浮雕艺术上也具有卓越的效果。批评家和美

学教授们怎能解释原因何在？他们是些外行。艺术是无法教会的，除非他自己去实践。

审视希腊雕塑的任何一个片断、一节胳膊或是手，这里并无你所说的理想或主题。所有这些碎片不是全都显出可敬佩的美质吗？它完全是由于塑造的技巧。逼近去看它，抚摸它，你没有感觉到精确的塑造所产生的坚实与弹力，洋溢着生命的力吗？它丰满犹如果实。雕塑的一切动人魅力正是来源于此。

塑造是什么？是创作的根本法则。它是无数本质的、次要的或是充满活力的凸起与凹进的断面的连接。塑造产生了最重要的质感、柔和感和生命感。它深入到每一层次中去，使所有这些因素得到充实、统一与和谐。它渗透一切，使之富于生气，无论是深层或外表。它包含着瞬间，同样也包含着无限。山峦、骏马、鲜花、妇女、昆虫，同样都给予它们以形式。上帝创造世界时，比起其他方法来他必定首先想到的是塑造。假使你观察一只手，你注意的是它的轮廓和整个的特征。但艺术家的眼睛是看得更多的眼睛，它看到无穷的凸起与凹陷组合而成的外观与质感，较之最周密的平面拼接要更为严密，更为精确。这就是艺术家寻求的表现与转化。如果是雕塑家，他借助于凹凸起伏。如果是素描家或油画家，他借助于明暗调子，因为明暗给予眼睛的感受和凹凸给予触觉的感受是相似的。对于塑造家来说，提香与多纳泰罗是同样伟大的。

今天，对于圆雕的感觉力已完全丧失，不只是欧洲，同样也在东方人中间。这是一个“平面”的时代，人们对圆雕已一无所知。人们得意于自己做的事，直到他被迫看到结果并不美，可是这要耗费多少年月才能使他们意识到这一点。17 世纪和 18 世纪时，中国人和日本人仍然可以创造出动人的作品；而在古代，中国和日本的艺术是非常伟大的，可与古代希腊媲美。在 1900 年的博览会上，我们见到日本的雕像，那些卓越的人体几乎与希腊作品一样完美。在我们这个时代，“平面”的瘟疫已传染到了亚洲，正如在欧洲一样；衰退是普遍的。

我们如此远离了古代艺术的美，以致用我们自己的艺术趣味去拍摄古代的作品，看起来像是低浮雕。我们削弱了塑造之美的精华，削弱了它的丰富性和高度的美感。我用“低浮雕”的说法是不确切的，只是由于我找不到适当的词来表达现代艺术的单一化的恶症；我知道，优秀的低浮雕就像圆雕一样富于果实般的丰满感，那是浑圆的雕塑，正如我们在巴特农的浮雕饰带以及文艺复兴和

17 世纪的建筑物上所见到的。

我一生中的重大事业,即是为了从流行的平面中摆脱出来而斗争。所有我成功的作品都来源于此。尽管人们缺少足够的审美趣味,也对平面性厌烦透了。圆雕的巨大魅力甚至使无知的外行也对它入迷。

圆雕与明暗法

请观察这座女性躯体小雕塑。这是个小维纳斯,已经破损,没有头,也没有手臂和腿。可我从未放松对它的探讨,它每日每时都为我提供新的东西,使我了解得更多。对于我们不同的目光,它显示了什么?它向我显示的是成熟肉体的无法形容的温柔的肉感。这种效果并非限于一处,而是无所不在,完美无缺。这具孩子般的小躯体,岂非具备了女性的一切魅力?瞥视一下整个雕像,并非它追求光线而是光线追求它,没有任何生硬的效果的死黑的阴影;这里没有一般所说的阴影,而只有光线的流动。不知不觉的凹进和优雅的凸起,使她显出淡白的光彩而并无黝黑之感。她是不可分割的,不论是整个雕像或是局部,其统一性都不会受到损害。试看小腹下大腿上面的交叉线,那微小的斜坡,那爱之峡谷!一切都充满了来自忠于自然完整性的美——安详、轻柔与宁静。由这里的一个姿势、一个瞬间的神态中,你会发现理想的美;那是来自对于人类的果实,对于肉体无限的爱慕。你所谓的理想美不是别的,不过是优美的塑造散发出来的芬芳。你还能有更多的要求吗?

夜间我在烛光下观看这座大理石雕像,多么奇妙而深邃!如果有些人百年来都在谈论希腊艺术是一种冷漠的细心研究的产物,这种谬论现在能够维持一个小时吗?这座雕像异常丰富而生动,散发着热力,整个外貌是由无数起伏和立体连接融合而成的交响乐般和谐的巨大力量。在烛光的爱抚下,我略微转动雕像,没有错误,没有弱点,没有一点儿僵化之处;它就是生命的延续,是隐藏在微妙变化内的令人陶醉的肉体美。

你以为有些艺术家希求在理想化的形式中创造那种抽象的美?有天才的人们真正热爱自然而不肯率意修改它。他们深知,无论多大的天才都要臣服于自然,没有什么能够超越奇妙的造物。所谓理想化的观念来自学院派。置身于

古代纯正的形式美之前，人们常以为它的美仅仅来自外部的造型，而它真正的美却是来自内在的塑造法。多亏那种分类的癖好，使我们可以在外形与塑造之间划出界限，然而须知，两者事实上是不可分割的。外形不是别的，正是团块的集合，是体积延伸的极限。

所有路易·菲利浦时期的雕塑，都是古代作品的临摹，但仅仅是模仿了外部的造型。如果是出自真正的塑造家，出自具有几何学头脑的艺术家之手，它将如古代原作一样的美丽。在那一时期以及我们这个时期，人们所喜好的并非真正古代的艺术，而只是一种流行的时尚。文艺复兴时期才真正理解希腊人。虽然构图处理和总体色调有所不同，但都能以完全相似的感情进行创作。色彩不只是属于绘画，它在雕塑中担任同样重要的角色。当今雕塑的色彩是糟糕的，它们缺乏那种圆雕应有的浓淡相衬的明暗法。优秀雕像的明暗调子，可以产生清晰、统一、美妙，我敢说甚至产生呼吸着的生动的肉体魅力。阴影，既可衬出光彩，又具有神秘感，使塑成的丰满躯体显得健康而华美，使人感受到坚实蓬勃的生命。文艺复兴时期和18世纪的艺术中，阴影的柔和温暖一如希腊艺术，具有我国发展起来的温馨的色调，是我们的艺术巨匠们所要追求的那种鲜美气质。古代艺术的明暗调子由布满雕像的光线而产生深度感，浓淡调子渗人每一处表面，加强了真实，它本身即是真实。因为，古代艺术与自然都是一个神秘存在的局部，艺术是自然威力无穷的和谐与神秘之暂时停顿，伟大艺术家的创作有如自然之鬼斧神工。

无疑，正如一切时代一样，希腊人也具有某种师承的艺术方法。他们设立了画室与学校教授艺术的法则。(公元前)5世纪，他们制定了人体比例的规范；不过，他们从来不会仅仅依赖规范而不去参考模特儿。可是对于我们来说，人们把艺术规则当做魔法来使用；其实并非法则创造了艺术，而是艺术家的经验创造了法则。如果我们为了法则而抛掉自然，如果不能经常从自然中使艺术获得生气，我们就只会说些毫无意义的空话。

罗马与罗马艺术

我们对于希腊艺术所说的，也适用于罗马艺术。批评家们和一般人提出的



另外一种意见是:罗马艺术不如希腊的美。从某种含义上也许可以这样说,但这种说法不可能是艺术上的评价。相比之下,在坚实的方面罗马艺术略差一些,却更为华美。希腊艺术具有不同的特征,某种粗犷的风格,而且更为强烈!尼姆的修道院、小型的神殿、一朵朴素的花朵,它的笑容正像是希腊人的笑容;而加尔大桥,英雄气概的杰作,如巨人一般横跨乡野,在和平的风景中显出罗马的威力。这些就是人们作为批评依据的对象!

我们会说,罗马艺术是辉煌的;但我们又不相信,否则它就不会被贬。对于罗马本身,人们未理解其美。有哪一些艺术家伟大到足以评价?——严肃的天才,壮丽的城市,母狼之女?他们破坏了艺术品的比例,破坏了艺术杰作的基础。比例是建筑艺术的法律……古代城市的正中心,常常树立一些很差的纪念物,特别大或是特别小。

在罗马,正如在雅典,在哥特艺术时期的法国,老建筑师设计的纪念物都和风景联系起来,让它们与山峦的轮廓与田野的幅度取得和谐,建筑家依照四周的环境来确定建筑物的比例。

当今的建筑家在自己的书房里对着图纸完成设计,并且照图施工。那一堆石雕会不会压倒四周的建筑,或是相反,变成一件可怜的小玩意儿,他都不管,他根本没有看到。

法兰西美术学院把学生送到罗马去实习。但他们到罗马毫无所得,因为他们带着完全与罗马相反的精神来到此地。从前我尚未了解罗马时曾听人贬斥或嘲笑过那座伤心天使们的圣安杰罗桥;其实它所处的位置是十分恰当的,他们正需要那个地方,那里有足够的沉静与安适。喜欢挑剔的贝尼尼,其作品如米开朗琪罗一样美丽,但没有那么完善。正是贝尼尼把罗马弄成17世纪的城市。他们不了解罗马阿庇安大道的雄伟,在那个时期它总归要消亡,这类遗物逃不掉人们的责难,他们修建的是像我们一样的商埠。如果他们不停地干下去,罗马会全都毁掉,19世纪从未见过这类城市的一些人,不可能对此有所理解。我曾多次向意大利的朋友谈论过,他表示十分惊异,因为没有人像我这样在研究中经常进行反思,他们以为我心境消沉,是个厌世者。不错,心境消沉,生活在一个堕落时代当然是痛苦的,但我并无偏见,我只是试图阻止常见的破坏者。法国也如其他地方一样,犯了与此相同的罪过。我们破坏了许多纪念

物,并以大片的空场环绕起来。我们毁坏了巴黎圣母院前廊的建筑效果。在布鲁塞尔,人们建造了一座巴特农神庙的模型,又用一群巨型建筑物把它湮没了。我们也干了同样的事！我们屠杀了巴特农！野蛮主义已无过于此了。毫无疑问,我们生活在一个野蛮的时代！人们呼吁必须创建供大家学习艺术的学校,可是我们却糟蹋了最美丽的学校——博物馆。

如果我们想要拯救任何遗产,就要不厌其烦地一说再说。把我的意见带去,当我已不在此时,去重述它们,使它们为人们所重视。人们会感觉到其中的正义性。目的总会达到。一小部分人会比其他的人对此更为热心,他们的影响将掀起一种潮流,导致艺术的复兴。不必担心在美国重述这些意见,因为那里的人们同样也陷入了普遍性的谬误。美国的艺术家正从坏的方面追随我们的指导,尽管他们在背离了流行的观点之后可能进入一个良好的艺术时代,却仍会以缺乏现代艺术趣味而感到有负担。

但首要的问题是,让他们返回过去的学派,返回自然。任何地方自然都会是同样美的,山脉、林木、植物、自己乡土上的男人和女人——这些都是他们在雕塑和建筑方面的导师。美国是富有强大意志的,它想望成为一个伟大的国家。为了获得指导,它从未停止不前;他们创建了大量的学府、图书馆、博物馆。为此,他们流水般地倾入金钱。我的作品承蒙厚意,为他们所接受,这标志着一场运动,它正走向真正的艺术。他们增进了对于自然主义学派的热情,这个学派的艺术从自然之中汲取生命与魅力。但比起所有这些来,更为重要的是美国要创造出自己的艺术,突破由欧洲诸因素传来的谬误,从而找到科学的真理之路。

哥特风格、文艺复兴和18世纪

巴黎圣母院

圣母院——巴黎圣母院(图㉑)——在冬日淡灰色的光线下,比以往任何时候都要壮观。大气蒙蒙,遮掩了现代修复留给纪念物的劣迹;薄雾弥漫,使修饰

过的外轮廓柔和平软;对这一杰作,大自然比人怀有更深的敬意。

一转过桥,我就望到了它。立时,我就从这个工业时代,这个可怜的嗜钱如癖的时代逃了出来;我的雕塑家的灵魂,也从这个时代中解脱出来。

矗立在我面前的,是哥特式的斯芬克司。它以美的力量征服了我。我虽奋力与之拼搏,但却无济于事。接着,它又以甜美吸引了我,使我精神振奋。我的灵魂攀登上这座雕塑的高峰。在这些静止的岩石里,蕴藏着多么大的力量,使人的内心感情激动不已!何以如此呢?是由于天赋的意匠、对称的科学。外观的全部力量——来自坚实的基础和巨大的墙与扶壁。真像是一排排大坝或海里的防波堤一样庞大可怖。人们会说,这是一座为了与自然力抗衡而建的教堂:和平、博爱的宫殿,却有着要塞的气氛。

单调的石块给人以精神上的重压,但高大的建筑和塔楼却把它唤醒,精神向着塔楼飞升,就像飞向一个安全的世界;坚硬的石料也变得通达人情,人的才华在这些石头的编织物中尽情施展。这里有天使、圣徒,有动物、水果,还有花卉,所有季节的产品;有造物主无限慷慨赐予的全部生灵。哥特艺术家深知,天堂就在人间,用不着去虚构。传说中所描绘的天国,幼稚而单调,它不是别的,而是人间生活令人惊叹的事物的可怜的抄本。

我们走进教堂,一阵震颤。它的美攫住了我。我投进了黑夜,有生命的黑夜,我不知道这里举行了怎么样的神秘仪式——古代宗教残暴的神秘仪式。长形的、高高的窗子里有闪烁的光。希望,进入了我的心灵:这里也有光?那么,我就不孤独。

眼睛逐渐习惯了深浓的朦胧。我看到了一个世界,一个柱子的世界。它似乎令人惊骇,它确是以其威力使人惊骇。它好像在恐吓我,但这一切又合情合理。它散布着力量,所以又是仁慈的。柱子撑住了高高的拱顶,在我头上的石头,那惊人的重量悬在空中,竟如帐篷的帆布一般。平衡的奇迹,精妙的计算,怎能不让人崇拜?正是因为这样,人们才到此对上帝礼拜。

黑暗变得明亮;也越发具有了强烈的明暗对比。我们犹如置身于伦勃朗所画的 16 世纪伟大的哥特式建筑的画面中。林立的石柱把中厅分成暗部和亮部的间隔。这体现了不知混乱为何物的自然准则。由此我再一次高兴地发现:眼睛不喜欢紊乱。

我自己终于与这些柱子的创造者相熟识。我认出了他们,他们是罗马人。正是罗马人,那难于改变的讲罗马(拉丁)语的人,最先接受了哥特式的拱门。巨大的中厅在我眼里,像是一片危险四伏的森林,我在这里观看、理解,犹如读一部圣典。神秘的仪式不是残酷无情,而是充满了美。它逐渐亮堂,以便让精神慢慢地接近完美的喜悦。庄严的中厅,巨大的空间,像大河的河床;柱子的行列恭敬地分列两旁,让信徒组成的洪流通过。它像滔滔大河一样涌出,朝向神龛,散开来就像蒙受上帝恩泽的爱之湖。建筑师深知如何动用石头发挥传道者的作用:他创造了信仰。艺术和宗教本为一物,这就是博爱。

圣欧斯塔奇教堂

这座教堂的内部真值得赞美。在这儿,我没有经历在巴黎圣母院有过的精神骚乱。我沐浴在 16 世纪柔和的光线下。巴黎圣母院的窗是伦勃朗式的;而这儿,是法国绘画明净的色调,是克鲁埃[①] 式的。可惊叹的是它壮阔的文艺复兴式中厅,它像哥特式建筑一样富有想像力,甚至可能还超过了哥特式。它在同一平面上升展。向空中高耸的样式只能在哥特式建筑中看到,这正是这一种族特有的精神。而这个拱顶不仅是圆的,并且也没有尖端,如果它们和尖顶穹窿一样优雅,具有同样的美妙体度,那又有什么关系?

在圣欧斯塔奇教堂,我再一次发现,比起它中世纪庄严的姐妹来,这座教堂稍为简朴些,但它有着自身高贵的甜美,建筑师使每一部分都服从简朴的整体效果。在中厅的两边,柱子穿过的侧墙呈扇形,这为的是遮挡侧窗的光线。除了石头,人们什么也看不到,但却毫无沉闷之感;你不可能制造任何亮光。这是因为柱子上繁多的凹槽,使石头产生了令人惊叹的色彩的丰富变化。主要的凹槽标出了轮廓,而其他不显眼的那些,则渐渐隐去,赋予它柔软的质感。光线在巨大的柱列之间投下,金色的薄晕有如射入峡谷深处;而另一方面,光线又反射向拱顶,形成条纹。由于这种光的效果,建筑物好像要升起,令人产生一种遐想。人们会看到,这儿不再是乔木的森林,而是匍匐植物的森林。变化的柱子

---

① 法国历史上有两个叫“克鲁埃”的画家,一位是 Jean Clouet(约 1485—1540),另一位是其子 Francois Clouet(约 1510—1572)。

就像纤细、优雅的藤蔓。祭坛上方,五彩缤纷的玻璃窗射进的光线与总体的色彩非常和谐。光线的丰富、肃穆,反映了文艺复兴对希腊艺术静穆风格的重视。教堂向人们绽开欢迎的笑容,犹如可亲的耶稣伸出双手在召唤:“受苦受难的孩子们,到这里来吧。”是才智为它绘制了平面设计图,而灵魂把它造就。

如果我们在黄昏时分进入圣欧斯塔奇教堂,简直就会以为自己置身于哥特式教堂之中。正如人们一般所认为的,文艺复兴并未在建筑中带来这样深刻的转变。这儿有着全然不同的意大利文艺复兴式的因素;但在名副其实的法国文艺复兴式样中,并没有抛弃凯尔特[①]的趣味,只是进行了某种优美和高雅的修改。优雅也是力量的一个方面。如同一个人无法改变自己的脾性一样,一个民族也摆脱不了种族的特质。

凯尔特与罗马混合,产生出罗马式,从中又直接产生了哥特式——这就是说,在法兰西精神中,自始至终贯穿了罗马风格。它具有罗马人品格中的严厉,结合了蛮人的想像力。于是,我们同意这样来称呼。“罗马式”的又一个时代兴起于11世纪和12世纪之间,并且成就了哥特风格。哥特式抬高和推崇罗马式。它分出来扶壁,甚至把它们与墙分开,以便更有力地支撑起高大的中厅。

文艺复兴使哥特风格得以延续下去。关于这一点,找不到比圣欧斯塔奇教堂更加惊人的例子了。尽管有着不同的装饰,但它的轮廓和意念与哥特风格是一致的。这是穿上另一种服装的同一个孩童,是又一个哥特时代;它稍逊力感,更加甜美,这是沿着一条下行路线达到的首次复兴,尽管有一个值得崇拜的18世纪,它仍然是法兰西风格决定性的兴盛期。与长期以来人们所认为和述说的相反,文艺复兴时期已经显露出一个衰微的阶段。建筑和雕塑的辉煌时代是中世纪,这是一个如古希腊一样伟大,甚至还要超过它的时代,这个时代在我们的19世纪,在这个指手画脚、装腔作势、愚昧无知的世纪受到了普遍的藐视。当然,有着文艺复兴色彩的事物已开始走下坡路。然而还是不能不说,这简直是亵渎!就好像一个人竟敢打自己的父亲!令人销魂的16世纪哥特风格及其杰作,已经迷住了法国;它使得艺术家珍爱这整个国家,这个罗亚河[②]甜美的国

① 凯尔特(Celtic)人是古代西欧人,法国布列塔尼人的语言就是从凯尔特语派生出来的。此处指法国艺术传统趣味。

② 罗亚河(Loire),法国第一大河。

度。尽管它与意大利的文艺复兴样式有过不相称的结合，它仍然坚定地矗立，决不屈服；它保持了庄严的法兰西风格。卢浮宫表明，那高高的楼阁，也还是由哥特式的血脉中涌出来的；文艺复兴的雕塑家在装饰时稍显简朴，但在总的面貌上保持了原样。

在各种不同的名目下，哥特式是我们的天才人物在五百年来所遵循的主要途径。这是法兰西的一大幸事；直到1820年，它都是法国现行的准则。如果我们想回到艺术本身，这只能通过比较研究——与我们民族风格的特征的比较。美的形状无穷无尽，为什么他们运用得这么少？

关于雕塑的色彩问题

哥特风格和文艺复兴风格之间的真正区别并不在于建筑的构造，而在于雕塑的特质及其色彩。

雕塑和建筑中的色彩意味着什么？这是指光亮和阴影的法则，是指组成大自然的妩媚，风景在黎明时分的美好和在日落时的壮丽对比的伟大法则。色彩是由立体感形成的，它赋予凸起部分以亮色调，与之形成对照的，则是非突出部分的暗色调。亮光和暗影变化的总体效果形成总的色彩，其间的细微差别则可以根据艺术家的技巧无限地变化。在雕塑和建筑中，惟一有价值的——就是表现生命；而立体感是表现生命的惟一途径。一座美丽的雕像，一座制作精美的纪念碑，就像有生命的事物一样生存着，其生命不可以时日计。仅仅是由于运用面的明暗配合，运用亮部和暗部的处理，就赋予岩石多么美丽的特征，其色彩的魅力就如生动的大自然，如妇女的肤色一样迷人。正像人的美丽的肤色显示其健康一样，造型艺术中的色彩也显露出各个面的美质。

比起哥特式，古代风格对于面的处理更逊一筹；它缺乏那种赋予哥特式如此痛苦和悲惨面目的强烈阴影。希腊式是在四个面上赋予人的结构以平衡，哥特式只用两个面。后者制造出更加有力、更加深邃的效果，也就是哥特式最基本结构的外观。其结果是，阴影较少变化，不像古代艺术那样柔和以及产生细微的差别。

罗马式显示出丰富的暗影，依次创造出沉闷和厚钝的外观。希腊艺术要求

总的色调富有生气。罗马式的外观虽然更为单调,然而却显示出一种壮丽的精神。而我们,却不去理解,仅仅无止境地进行抄袭;如果我们真的理解了,就会取得更好的成就。我们到处滥用黑色和强有力的线条,不懂得怎样把光线隐藏起来。这就是为什么我们的雕塑如此贫乏,我们的纪念碑看上去如此生硬、如此干巴的原因。巴黎的证券交易所和立法团,好像是用铁建成的,它们的柱子上衬着相同的背景,阻碍了周围的光线和空气,破坏了整个气氛。这就是人们所说的一种单纯样式。其实这并非单纯,而是冷漠。单纯是完美,冷漠则是空虚。

文艺复兴恢复了古代的标准,并且将丰富的色彩强加在哥特式的造型上。比起中世纪的雕塑家来,它运用阴影更少;使凸起部分趋于平缓,结果造成了更为明亮的外观。这是因为,文艺复兴时代的人们,被这个时期重新发现的希腊雕塑迷惑住了;他们满腔热情地重新创造了希腊式艺术,但并非模仿原作,而是依据古代的法则来模仿大自然。或许较古代艺术稍逊美感,但却具有相当强度,能使人获得高贵、精美的感觉。艺术家把自己投身于处理户外裸体雕像的课题中去,人们可以感到他的喜悦。在那个时代以前,雕像都披有衣物,而衣服下面,隐藏着仔细研究过的裸体。到文艺复兴时期,服饰被抛弃了:让·古戎[①]的美女、热尔曼·皮隆[②] 的宁芙——我认出了他们;可以看出,这些修长的、波浪形的身材,都是没有穿衣服,并且安置在另一种光线下的哥特式雕像。整个16世纪是从哥特式的心灵到巴特农艺术涌现出来的优美的歌。

但是没有比罗亚河国度的文艺复兴风格更为柔美和更为明快的了。这就是法兰西从希腊获取的部分。平静的河流荡涤着我们建筑师的心灵,并且把它的宁谧和微笑赠予他们。从它那里,从饱含着它的湿润的蒸汽中,产生了美丽的城堡和可爱的村舍。艺术家为农民创作也如同为国王创作一样的漂亮。在这些建筑物面前,我并非面对死物,而是面对活生生的魂灵,同样感觉到古代风格和哥特风格生命的神圣美的魂灵。法兰西迷人的16世纪,是你,迫使我去研究明暗对比。从前,我曾尽了最大努力去了解你的主旨、你的无数脉络,但一般的法则却被我忽略了。我并未看到你的全然由妖娆的光与阴影组成的魂灵,我没有领悟你的规则,也就是把立体感传送给每一事物的生动效果及其动势。

---

① 让·古戎(Jean Gonjon,约1510—1565),法国文艺复兴时期的雕塑家、建筑家,擅长浮雕。

② 热尔曼·皮隆(Germain Pilon,1527—1590),法国雕塑家。

18世纪

18世纪是夸张了的16世纪。我们精致的房屋,路易十五和路易十六式的房屋,总是骄傲地、极优雅地具有着哥特式的轮廓。不要塑造感,不要修饰物,它们的美在于缺少装饰,在于裸露。但它们有着多么合度的比例!是美中之美。

人们认为18世纪太柔弱,太做作了。事实正好相反,它充满生气和力量。它拥有令人钦佩的雕塑家。佩迦勒,不朽的杰作——马夏尔·萨克塞陵墓的设计者;乌东,他的半身雕像在没有固定价格的情况下,今天甚至是按重量来由黄金支付的。于是,所有的社会阶层和各个行业成千上万的人,信心十足地面对困难,创造了奇迹。一张桌子的外形、一个柜子的轮廓,都受到与雕像一样的待遇。这样,创造的范围还有什么区别?塑造法即如此得到应用。农民坐在制作精美的椅子上。艺术家和手工业工人具有一种趣味、一种机灵的优雅和足以处理整个世界的敏捷;但正如装饰是建立在建筑物基础上一样,他们的敏捷是建立在智慧的基础上的。而如今我们所拥有的敏捷不是别的,而是拙劣的模仿,是一种缺乏识别力的卖弄;它扼杀了生动性。

路易十五和路易十六的风格富丽堂皇,我们称之为闺房的艺术。但此时期的小客厅具有白色和金色的沙龙的高贵,那里配置着为上流社会人士准备的尊贵的座位。音乐也具有同样的品质;舞蹈也是,在迷人的背景下,陶醉于自然欢乐精神的男男女女,按着节奏,用美妙的青春对舞蹈做出解释。舞蹈——是获得了生命的建筑物。

18世纪是“设计”的世纪;正是这一点产生了它的天才。现在人们正在寻求一种新的风格,但没有找到。风格是通过许多同时发生的因素不知不觉地产生的,难道人们可以不要设计而得到它?今天我们不再设计,我们的艺术全部是工业化的,非常差劲。艺术的主要内容是赤裸裸的,对此我们不再理解。在不明白它的中心规则时,我们如何指望能获得艺术?二三流的艺术是从伟大艺术射出的光芒。在描画一位妇女的躯体时,我再次发现了美丽的希腊瓶画的形式。仅仅通过设计,我们获得了关于外形的明暗对衬的知识。这种过去年代的

令人感到愉快的艺术形式不是别的，正是通过生动的大自然，通过人、动物、青翠的草木表现出来的东西，是由人类至高无上的趣味解释的。人们今天努力去发现的艺术，大概是从我的雕塑和素描中推断出来的，因为我总是满怀激情来作画。我的素描的特质，大部分应归功于19世纪。我只是艺术家伟大链条上的一个环节，我保持了与过去年代的联系。学校让我们临摹布歇红色的粉笔画，并让我们临摹花卉、动物和装饰品的模型。这都是路易十六式的模型，制作极精；当然这给我带来一点儿那个时代艺术家的温煦。年轻时，我画过成千上万张素描。在学校里，我们受到极坏的安排，照明用的是昏暗的蜡烛；当我们触摸画面时，手上沾的泥土把画面弄得黏糊糊的，结果是越弄越糟。但这无关紧要，我们是遵照正确的原则在工作。

如今，小的学校受到更大的学校的支配，这就是美术学院。在那里，根本谈不上学问，对于人今后的一生，只能是越来越糟。人们模仿古人，但模仿得很差。

我正在与一种真正艺术生涯的经历对话。过去我从未谈及，今天终于提出来了！如果能够被人理解，这不会是徒劳的。这种真理是不言自喻、显而易见的，是最基本的，以致人们要多次重复都感到羞愧，但要重新获得它得付出多么大的努力！然而，这是最本质的东西。公众距此相差十万八千里，这里的公众，我指的是一般的趣味。如果他们无法变得有知识，那么艺术就会消亡。面对新学派的作品，面对自称为立体派艺术家的作品，我们看到公众的态度是：嘲讽、愤怒。这些艺术家展示给人们的是根据他们自己的意念着色的正方形、立方体和其他几何图形。他们名之曰《X夫人的肖像》或是什么风景。这就激怒了观众。这有什么关系？这样好吗？问题就在这里。是很好的装饰吗？这却是惟一未得到讨论的主要问题。

他们的油画是色彩的混合，令人想起镶嵌图案甚至染色的玻璃。我们曾经接受过许多其他东西；我们已然接受了沙龙中绿色或是紫罗兰色的妇女，接受了那些毫无表情的妇女，但却不愿接纳立体派艺术家的方块。这是为什么？我们会说，这并非肖像，也不是风景，而是一些别的玩意儿。如果艺术家有意并且任性地在某种事情上原谅自己，把主题当做微不足道的东西，那又有什么关系？具有装饰性，这就够了。这是些稀奇古怪的东西。争吵产生了，由此也产生出

各种派别——因为一种内部力量的迸发！“热情”被“无知”所点燃。这是目的伟大的斗争；某些似乎无用的事物，也许具有它们的作用。

很可能，这种趣味和知识的停滞是必要的。也许这是一个过渡时期，是一个智力要求的休耕期，就像使用得过分的土地一样。假如愚昧延续下去，就意味着法兰西历史的结束，就意味着在两百年时间里使欧洲大地肥沃的凯尔特天才的消失。我们的经历就会跟亚洲人一样。奥古斯都以后，罗马艺术衰退了四到五个世纪。而我们这里，式微仅延续了一百年。目前的战争期间，奇迹已经不存。而先前，甚至在宗教战争中，遗址也未受到破坏；正是因为这样，法兰西仍然如此富裕。而今天石头的遗址不再受到重视，这就意味着衰落的开始。大炮出现在地球上，就如犁铧一样，夷平了一切。所以，这场战争很像一次野蛮的迸发；本质上来说，它象征着19世纪初以来，一种塑造了自身的灵魂的潜在状态。在这段时间，世界不再服从美与爱的法则，它的生存不为别的，只为商业。是什么样的主导思想助长了民族间的互相敌对？是商业，这是一种欲望，是要得到比自己的邻居更多金钱的渴望。有些人关心的只是一己可怜的幸福，商业正是他们最大的想望，而绝不是建立民族崇高形象的基础。如今，它却成了惟一调整事物之间关系的媒介。战争不是别的，正是这种习惯及其必然结论的产物。

至于冲突会造成什么样的结果，我并非先知。我只知道，它不会产生宗教、艺术和对自然的爱——这三个词对我来说是同义的——人类将灭亡于无聊。没有什么事情比听任死亡更容易的了。一种迸发出来的勇气正在使世界改变面貌。我们能够在平静中保持这种勇气吗？士兵的坚忍、战壕里的忍耐，超过了古代美德的极至。它会造成智慧的新生吗？试想，在伟大的斗争中，我们是否能获得灵魂上的力量？这就是问题所在。当然，通过战争，愚蠢、无知不会容忍任何转变；但有个性的人，会因为严峻的军队生活而重新振作，恢复坚忍精神，并且能够向这种美德学习。天赋犹如才能一样具有个性。在这个具有天赋审美力的国家，如果我们拥有了有力量的人，那么，要说这种力量不会唤起审美力的生命并发展它，要说我们不会再有一个美的时代，在我看来是不可能的。

女性美写真

女人体模特儿展现在艺术家面前的是一片耀眼的光彩，好似太阳撩开云层。维纳斯？夏娃？唉，这些词用来描述女子的美貌，都显得那么苍白无力。

头斜靠一边，躯干向另一边倾，沉静，优雅。这被崇拜的人体。她的轮廓线在飘拂，在滑动，在小憩；哦！她像人格化了的永恒。胸脯也追随着同样的曲线，流动的线条趋于一个方向。均匀的呼吸使得半开领的衣衫一起一伏，却不改变那些流动着的线条。

小歇之际，这人类的丰碑处于平衡之中。她完美之至。她的轮廓变化有致。

我不画这些线条，但在合适的位置上观察它们，我的精神得到了满足，精神使自己接受了这些印象。可我在记忆之中仍画着这个模特儿，上百次地重复这些飞逸的线条；因为，我像爱抚和亲吻一般不断地复写她。

躯干消失了，就像那位阿里德涅①，她的外形在黑夜中融化。但，白日的光已经闪现过。那躯干就在那里，永远如此。它此刻是血肉，是血肉的白皙之光。我的早已陶醉了的心灵，便把这血肉之形当做典范。

手和臂支着头，轻轻地一瞥，充满了甜蜜。人们不妨称她为小憩的“蒙娜丽莎”。头枕在手上恰到好处，纤柔的手像是花瓶的把手。倾斜的头，像是欲倒出水来的瓶，它要倾泻出思想和灵魂。

她躺在床垫上，头最突出。面部随着目光移动，这正是心灵的平衡。平衡的心灵使得双眼对称，眉毛修长；还有鼻子，那可是对称与美相遇的地方，表现出无邪的神情。

美丽的女性，有着狮子般的头。从狮子那里，她承继了灼灼光彩的眼睛。她鸭蛋型的脸庞更衬托出美丽的双眼。她褐色的头发也像狮子的美鬃那样飘洒、高贵，美不可言。

---

① 阿里德涅(Ariadne)，希腊神话中克里特王米诺斯之女。

眼睛和眉弓分明得当，眼角一开一闭。微张的嘴既坦然又默默无言，她不必说话。她的芳龄，她的思想，都呈现在面前——那就是她的面容，她明朗的眉弓，她高贵的嘴，还有她的鼻型和多情的鼻翼。

还有，那女性眼里飞出的纯真的一瞥！我们心灵渴望着这一瞥，也许是我们与上天达成的默契，女性的那一瞥总有着上天的神意。

啊！我沐浴在她那沉静而纯情的目光里，目光流露出多么平静的喜悦！有时候，她的双眼就像被精灵占据。它们阖起时，我看到了地平线的一线曙光，那下眼睑正依偎着上眼睑小憩。我看到，长长的双眼是个柔软的椭圆整体，眼睑是双重圆圈，还有一个深藏着的圆，此时它多么谦逊，人们总是称它为爱的圆环。

活动着的眼珠露出明晰的瞳人，挤压着纤妙的眼睑所组成的圆环。灵魂在这些神秘而僻静的地方找到了栖身之处，灵魂又在这里抛出像套索一样的魔环。这情意绵绵的灵魂正是美的肖像之精髓。

面颊的曲线紧依着眼窝，眉弓延伸到面颊曲线的后面。展开的面部与鼻子紧紧相连，下沉的面颊又构成了两个低凹区，两个低凹区直到突出的嘴唇那里终断，它们包围着嘴和双唇。面部的这些线条和块面都在下巴那里停止，所有的曲线都汇集在那里。

面部表情则在另一个圆形里发展、扩张、运动。它们都消失在面颊处，嘴的运动也是这样。一条曲线从耳朵向嘴那里流去，一条小曲线又轻轻地把嘴和鼻子向回牵。鼻子和下巴下面有个圆圈流向颊骨；一条深深的曲线折回，又从面颊骨处开始，在靠近眉毛的一个小窝那儿截断。面容明确，但是当面部运动的时候，各曲线和块面便相互融合。一丝微笑沿着嘴的那个圆圈掠过面庞。嘴角由上下唇相连处的凹部明确地刻画出来。

轻盈的头发簇拥着面颊，好似罩在卷线杆上的金丝，像松软的花冠那样下垂下来。这花冠似的美发整理得多美呀！还有那四分之三的侧面像，与美丽的褐色的头发形成鲜明对比，那是肉色与美发令人难忘的和谐，都那么协调，忽合忽离，相互辉映，既柔情又动人。那束束栗褐色的金发，像是从花瓶倾出的长长的花束。

颈部不再直直地支撑着头，它愉快地扭动，深埋在美发的波浪之中。此时

头发松散开了，这披散的头发，并合了多少纯真的情感啊！在它的美面前，我充满了爱，我被热情所俘，胸中燃烧着炽热的火焰。这金色，这深沉的铜色，它好像一片稻田、一片玉米田，那一束束像是扎捆在一起的黄金。它们沿着拉长的曲线轻轻地向所有方向随意散开，混杂在肉色的淡淡的调子之中。

那块面纱，像枯萎的黄叶那样透明，耳朵藏在阴影里；阴影处，头发一缕缕随意摇曳，飘动。

啊！头，美的所在，低垂地依靠着床边，像建筑物突梁边那可爱的画龙点睛之处，你表达了绵绵的怜情！肩在面前展开美丽的曲线，又停歇在一边；线条升起来了，从鼻子旁绕过下沉，勾勒出嘴的红线条，恰如蜜蜂不停地进出于打开着的蜂箱。脸转过去了，可眼睛却向着我，眼光掠过我，又凝视着我。

这眼光中有着温柔的热忱，在这里，非分的欲望消失殆尽，只有一个静谧的精灵。当情感的海湾被堵住时，她便像吸血的精灵一样吮吸着柔嫩的肉，那是宁静的象征，是宁静所遗留的精美的存物。

美的皇冠不仅仅为一个女人所制作，而是奉献给所有的女性。她们不知道这个美的皇冠，可她们在果子熟透了的时候又都获得了美。在她们那里，沉静比最美的塑像更有感染力。她们不知晓这一点。她们周围的男人们也不清楚这一点，因为没有人教这些男人去崇拜女人的静谧之美。

在卢浮宫的画廊里，聚集着古代的杰作，阳光从窗口射进去，轻轻触摸着这些美妙的雕塑，它们给伟大的宫殿增辉，人们有没有更理解这一点呢？人们有没有意识到雕塑家与阳光所进行的合作呢？

巴齐伊

(弗列德里·巴齐伊[Frederic Bazille]　法国画家,1841—1870)

巴齐伊是法国印象派的先驱者之一。

他出身于富裕的资产阶级家庭,年轻时结识了巴黎著名的艺术收藏家,曾进入格雷勒画室学习,结识了西斯莱、雷诺阿和莫奈。他是画家们常去的著名的盖尔波瓦咖啡馆的座上客。1870年,二十九岁的巴齐伊死于普法战争。他的天才未能充分发展,因而留下的作品也不多。

下面选译1866年他写给父母书信的片断,其中谈到艺术史上有名的"落选沙龙"。他的作品《钢琴旁的少女》于1866年落选(原画已失),另一幅《鱼》落选后,曾在另外的场合展出过。

给双亲的信

我已经依时完成了我的画。后天就把它送到工业大厦去。恐怕这幅画会被拒绝,因而我还准备送去另一幅有可能被接受的作品,这是一幅在同一时间画的有鱼的静物画。对我作品的看法,公众舆论是截然相反的,这使我感到欣慰。有些人说我的画很差,另一些人则认为我画得很好,而这些人一般都是画家。只要评委会感到我的画是朴实无华的,我就心满意足了。总之,只要我的作品入选,就肯定会受到人们的注意和引起争论。我相信这一点,因为没人会以温和的态度来对我下断语。我得承认,我对自己的作品是相当满意的。因为不可能一生埋头于一幅杰作,我尽自己的能力把对象描绘得尽可能简洁。同时我认为,从绘画的观点来说,对象并不重要,只有作品才令人感兴趣。我之所以

选中现代生活的题材，是因为这才是我最熟悉的，我觉得活着的人才是最有生气的——我的作品可能落选，也就是这个原因。如果我画的是希腊和罗马题材，也就用不着为评选而担忧；我的画本来可以穿上古希腊的长袍，这样他们肯定会欣赏，但我想，他们会拒绝接受我的起居室里的缎子外套……

关于我的作品，目前仍是一点儿消息都没有。我非常担心，就像很多人的命运一样，我的作品会遭到拒绝。明天，他们将对我的作品做出判决。如果落选了，我要用双手签署一份申请书，请求为这些落选作品办一个展览会。愚昧无知的公众肯定会对此大加嘲笑，但至少这可以使我看到自己的作品和其他人的放在一起，其实这才是检验优劣的最好方法，同时也给予我一个纠正的机会……

我要告诉你们一个坏消息：我的画被展览会拒绝了。但不必为此太烦恼，这没有什么值得气馁的。我的作品分享了本届沙龙所有优秀作品的命运。此间正在签署一份请愿书，要求为落选作品举办一个展览会。请愿书得到了巴黎所有名画家的支持。当然，这肯定不会被接受。但不管怎样，由于我不会再送任何作品到评委会去，所以今年有过的烦恼也不会再有了。当一个人明白他自己不再是傻瓜，不再受那些机构的影响，总之，他不再关心奖章、奖品这类东西时，就会觉得这一切真是太滑稽了。至少有一打有才华的青年持有我这种想法。因此，我们已决定租一间大画室，在那里，每年都将把我们愿意展出的作品挂出来。我们喜欢的画家，也会邀请他们送作品来。库尔贝、柯罗、狄亚兹、杜比尼和许多你们可能不熟悉的画家已经答应送作品来，并且非常赞成我们的主意。莫奈比我们更积极，大家相信肯定会成功。如果落选作品展览有机会举行，那么今年我们就不干别的事了，我们团体的工作将延至明年。就我而言，应该为此感到高兴。我将有暇在蒙彼利埃画两到三幅大画。用不着担心，可以保证，我是非常有理性的，我们肯定是正确的。这一点绝不像那些心怀不满的中学生。目前我正在画一幅妇女题材的画，有真人大小，画面上是两个摆弄着花卉的妇女。要争取在芍药花盛开的季节把它完成。如果我们自己的展览于今年举行的话，我非常希望届时能够画完。同时，我还准备送一幅正准备画的莫奈的肖像。

罗斯金

(约翰·罗斯金[John Ruskin] 英国批评家、画家,1819—1900)

罗斯金的父亲是富有的画商,他自幼即精于文学及绘画,毕业于牛津,由于为透纳作辩护而著名。二十四岁时出版《现代画家》,其后又出版《建筑的七盏明灯》、《威尼斯之石》等重要著作。很长时期,他被称为"美的使者"。

他是对当代及后世产生过重大影响的社会批评家及艺术批评家。主张美术与劳动和社会生活相结合,对体力劳动者和手工艺者怀有深切的敬意。他与W.莫里斯共同提议保护古建筑,最早提出建立全国性的艺术收藏基金。他晚年的政治经济思想近于社会主义改革家罗伯特·欧文。

罗斯金是拉斐尔前派的有力的支持者,与罗赛蒂、米莱斯友谊最深,他向《泰晤士报》写的批评信件有力地捍卫了这一批初出茅庐的年轻艺术家。由于他很看重拉斐尔前派作品中的道德价值以及含有社会主义因素的宗教意识,所以他称赞亨特的《世界之光》与《良心发现》。

罗斯金本人是一位优秀的风景画家,创作过多幅非常精严的风景画。他深受诗人华兹华斯的自然观点的影响,对自然美具有锐利的感受力,所以对前辈大师的作品敢于毫不犹豫地进行批评。

致《泰晤士报》编者的信

先生:

您一向为人宽厚,一定能允许我占贵报一小块版面,对今年皇家美术学院

画展中拉斐尔前派一幅主要作品发表一点儿评论。这幅画的作者正在圣地巴勒斯坦旅游,所以对作品的批评既不能使他受损,也不会让他获益。但我急于使他的作品受到公正的评判。这倒不是为画家着想,而是为了今年能有机会看到这幅作品的许多观众。如果他们理解得正确,会因我的评论而感激。

我谈的是霍尔曼·亨特先生所画的《世界之光》。昨天我在画旁伫立了一个多小时,观察过往的人们对它的反应。很少有人停下脚步来鉴赏它,那些停下来观看的人,几乎无一例外地带着轻蔑的表情,因为耶稣基督手中竟提着一盏灯,在他们看来实在太荒谬了。我们应当记住,一幅拉斐尔前派的作品不管有着怎样的缺陷,至少画家曾经花去许多时间才能画出它来;因此可以推想,费了如此的辛劳来表现的构思,在当初也不可能被画家不加思索地设计出来。所以看画的人也不妨自问一下,你在一瞬间产生的疑虑,在画家构思这幅画时,或是在他辛勤挥毫的几个月中,就不会出现在他的脑际吗?那么,在他执意坚持的构思之中,是否存在着一眼不易看出的奥妙?

亨特先生并未向我解释过自己的作品,我只是凭着我本人的感觉来分析它可能具有的含义。

画中描绘的故事根据的是《圣经》中这样一段美丽的词句:"看哪,我站在门外,叩门。若有听见我的声音就开门的,我将走进他的门内,我与他,他与我一同进餐。"(《启示录》三章二十节)。图画的左方可以看见人类灵魂之门,它被紧闭着:门栅和铁钉都生了锈;常春藤的枝蔓交错地攀附在门框上,说明这门从未被开启过。一只蝙蝠在门边盘旋;门口丛生着荆棘、荨麻和无实的败禾——这样的野草"割草的割不够一把,捆草的捆不够一束"。耶稣在夜间来到门前——他永远在履行着预言者、牧师与王者的职责。他身着白袍,代表着圣灵的权力;镶宝石的法衣与胸甲代表着圣职;闪光的金冠上交织着荆棘,不是枯死的荆棘,它正吐着嫩芽——这是为了愈合人类各个种族之间的裂痕。

当基督进入一个人的心灵,他带来了双重的光明:首先是良心之光,它揭示往昔的罪愆;然后是安宁之光,它带来拯救灵魂的希望。基督左手的提灯即为良心之光。它的光芒又红又亮,专照那紧闭的门户、那壅塞门前的杂草以及从果园的树上坠落的苹果。这表明彻底觉醒的良心不仅看到所犯的过失,而且看到从祖上承袭的罪孽。

提灯吊在一根链子上，链子拴在画中人的手腕上，这表明照亮别人过失的提灯也束缚着基督之手。

画中人头射出的光芒却起着与提灯相反的作用，它象征着灵魂获救的希望；这光芒发自那顶荆冠，光线本身尽管暗淡、含蓄、充满柔情，却又如此不可抵挡地将它照射到的树叶、树枝融为一体，这表明一切光明所及之处，一切世俗之物都被其淹没。

我相信，只要这样正确地理解这幅作品，很少有人不会对它产生深刻的印象。我个人认为，不管今天还是其他时代，这幅画都算得上是最高尚的宗教艺术作品之一。

也许有人会说，对于艺术品无须做出这样的阐释。的确，长期以来我们已经十分习惯于观赏没有任何目的和意图的绘画，因此，如果一件艺术品出乎意料地含着某种意义，需要观众费神来理解，这在一开始自然显得像是一种苛求；然而在几年之内，我希望英国公众会认识这样一个简单的真理：任何伟大的事物，伟大的人物，伟大的诗篇、图画或是其他伟大的东西，都不可能在短暂的时间里被人们透彻地理解，不管是鉴赏绘画还是从事别的活动，任何高尚的乐趣都不可能被人的思索与理解能力截然分开。

至于亨特先生作品中的技巧，只须请观赏者观察真正的拉斐尔前派与它的模仿者之间的这样一点差别：真正的拉斐尔前派的作品描绘的，是从图画所设计的位置和距离看去，物体在自然中实际上可能具有的形态；那些模仿者却去描绘物体的所有细节，好像从显微镜中看去一般。请仔细审视亨特先生画中门上的常春藤，你不可能找到一根清晰的轮廓线，都是由精妙、神奇的色彩表现出来，只要站到适当的距离，画面上就显出了活的实物。请以同样的方式观赏袍服上的小钻石，没有一粒宝石被画出形状来，但在所有那样的绿色斑点中，每一点都具有两三种深浅不同的绿色，使宝石具有了神秘的价值和光泽。

拉斐尔前派的拙劣模仿品，则用生硬的线条描摹出最细小的树叶和其他物体，可在色彩上却毫无变化，一点儿也不含蓄，丝毫也体现不出大自然的变幻无穷。皇家美术学院展览会一半的墙壁都被这类伪作所占据；有一张很小的画幅可算作拉斐尔前派之正宗。这张画悬挂得很低，不然可能谁也不会注意到它。这幅画虽不算完美，却仍然十分悦目——画的是山溪中一湾宁静的池塘，J.德

尔勒先生所作，编号191，名为《北威尔士：马基诺之夜》。

愿做您恭顺的仆人。

5月4日，于丹麦山

斥批评家

我不认为自己正对着新闻界的普通批评家演讲，或正在和他们打交道。他们的文章并没有指导大众，只是表达了大众的看法而已。一个为报纸撰写文章的作家，自然而且必然地要尽其所能，去迎合大多数读者的观点；他的饭碗决定了他必须这样做。由于受其职业天性的阻碍，他无法获得对艺术的任何理解，因此，他确信自己能够通过表达读者的观点而获得荣誉；他取笑受到公众冷落的绘画，用无端的赞词玷污那大半他不理解的作品。

像《黑森林》杂志的批评家那样的人，理应受到更多的敬重。这种敬重应归于他的诚实的、无可救药的和无能的愚蠢。在他们低能的无知中毕竟有些崇高的东西：人们既不能怀疑他们的偏心，因为其中也包含着感情；又不能信任他们的偏见，因为其中显然包含他们早就熟悉了的那一套。甚至在这个假冒内行的时代，我不知道自己可以指出有关欺骗大众如此多的无耻的事例，竟超过了一家登载那些批评文章的可敬的杂志。那些来自不懂音符的人对音乐的看法，和不甚明白字母表的人写的关于哲学的论文，也还没有使我们受到这种程度的侮辱；但是，这里登了整版整版的批评，人们可能会为了从中发现一些作者自己的理解而把它们从头读到尾，却找不到任何令人满意的内容。

老一辈大师们的拙劣

导致我拜倒在米开朗琪罗和达·芬奇脚下的研究过程，曾使我疏远了洛兰和伽斯伯·普桑；我不能既向卓越又向卑下同时表示敬意——既敬重完美无缺

的科学真实,又敬重任意编造的矫揉造作。需要取得谅解的是,此后,不管什么时候,凡是我对老一辈匠师作为整体予以轻视时,并非特指某位历史上的画家,因为我对他们的崇拜几乎到了迷信的地步。我的原意也不包括尼古拉·普桑,除非他被特别提及……所谓老一辈名师,我指的是洛兰、伽斯伯·普桑、萨尔瓦多·罗萨、凯普[①]、伯格汉、布什、鲁伊斯达尔、霍贝玛、丹尼斯(在风景画方面)、P.波特[②]、卡纳勒多[③],和许多名字中带有"凡"或"贝克"的画家,特别是那些曾把海洋画得很难看的画家。

毋庸置疑的是,我认为风景画家们做出的成就有理由被看做是毫无价值的,他们的任何作品都没有提供道德方面的答案,也没有持久的良好效果。……风景画从未给我们任何深刻的或神圣的教诲;它不曾记录那些正在消逝的事物,揭示那些隐藏的事物,或是解析那些含糊的事物;它从未让我们感受到奇迹、威力和壮丽。……它本应是上帝无限威力的见证者,却成了雕虫小技的展览物……

我指的不单单是佛兰德斯画派的作品,我无意于向他们的崇拜者宣战;他们大可安心地细数草垛上的芒刺和驴子的鬃毛;我所讲的也包括一些确实发自内心的作品,即有明显天赋、感染力强的作品;被人认为具备艺术所能达到,或人类所蕴涵着的一切美的那类作品。而我不得不遗憾地承认,迄今为止,颇孚众望的名家所画的风景画,未能在民族的心灵中激发起神圣的思想,它自始至终只是显示了个人的聪明技巧和对某种体系的因袭。它在尘世夸耀了洛兰和萨尔瓦多的荣誉,却从来不去追寻上苍的光荣。

看到上面最后一句话,读者会感到吃惊吧?好像他们是些狂热的信徒,而我则似乎是用改进风景艺术的手段来降低宗教的尊严。读者的这种惊讶恰恰证实了我的看法。要求在画家们的风景作品中体现一定的道德力量,听起来像是荒谬的狂热。难道这是荒谬的吗?视觉色彩的华丽,易于理解的外形的壮美,以及艺术家手中的工具,难道竟如此无力,以致无法服务于任何崇高的目的,只能满足好奇心,供人消遣或消磨时光吗?语言和声调(作为表现自然的媒

---

① 凯普(Cuyp,1620—1691),荷兰风景画家。

② P.波特(P.Potter,1625—1654),荷兰画家、铜版画家。

③ 卡纳勒多(Canaletto,1696—1768),意大利画家。

介肯定不如线条和色彩那样有效)能照亮人们灵魂深处,使之纯洁净化;而画家仅仅希冀自己的努力达到娱乐的目的,只能永远停留在无可传达的模糊意念之中,难道这不应归咎于艺术家藐视自己的媒介并且用之不当吗?

我相信,这种不幸的原因深深地根植于古代风景画艺术的体系中;简言之,由于画家随心所欲地修改上帝的造物,在他所见的一切事物上投下自己的影子,本应处于学徒的位置时却自封为主宰者,用七拼八凑的手法显示他的独出心裁。而他们应得的最高赞誉则是"厚颜无耻"。……对于所有题材来说,无论其是为人、兽还是花卉,只能有一种崇高的风格,即建立在博识基础上的风格和存在于简练与率真地再现所画对象的具体特性中的风格。对这些具体特性的任何一点儿变动、歪曲或抛弃,都会破坏作品的崇高、真实、美和恰如其分。更改自然特征,是由于画家懒惰的无能或盲目的鲁莽;在这类愚蠢和傲慢的行径中,画家忘记或亵渎了他们本应热爱的德行。而天使们正是由于懂得并且有权热爱这些德行才感到骄傲。

真正理想的风景画

那么,就没有所谓风景画的高尚理想特征吗?毫无疑问,赞赏这类特征的大师雷诺兹爵士,以及在思索中提供了这类特征的尼古拉·普桑,都应该在探求其本质中获得更为真实的结论。……真正理想的风景画与理想的人物画完全一样,即在于表现对象的种类特征——不是个别的而是种类的,在每一对象的种类特性中达到完美。每棵草、每朵花、每棵树都有其最理想的外形,种类中的每一个体均倾向于获得理想的外形,因而它们也都尽量避免偶然性和病态的影响。风景画家应该了解他所表现的每一物体之特性:岩石、花或云……

雷诺兹爵士在观察《圣徒·烈士彼得》一画时,对前景上的植物的多种多样性作了进一步的称赞:"那只是为了表现植物的多样性,而不是为了别的。"不用说,假如前景是一组动物,我们就会莫名其妙地得知,原来为的是表明狮子、蛇、野鸽或者动物之间的不同,仅仅是为了表现多样性。……如果动物生灵仅仅是为了便于我们仔细观察才具有不同的外形的话,那么植物生命也同样仅仅是为了让人们扫视一眼才具有不同的外形吗?……雷诺兹爵士事实上是错误的,在

原则上也不正确。……意大利的大师们几乎毫无例外地习惯于煞费苦心地以植物学的逼真手法画出前景上的每一细节。可能提香比其他人画得更仔细(因为他具有最渊博的风景画知识):《巴克科斯和阿里德涅》一画充分证明了这一点。画的前景布满了平凡的蓝色鸢尾花、蓝花耧斗菜和野蔷薇;野蔷薇的每一根雄蕊都画得清清楚楚,蓝花耧斗的花(一种很难画的花)和叶子都是经过仔细、精确的考究以后才画出来的。

细节本身不是追求的目的。人们寻求的不是荷兰房屋画家笔下可以数得出的砖块;也不是丹奈尔[1] 那有数可计的头发丝和网状皱纹,这些细节有助于构成伟大艺术,它们本身则是最低等和微不足道的艺术;然而,为了追求存在于上帝最微小的创造物中的珍贵的美,正是细节——用一种豪放粗犷而动人的手法处理了的细节,暗示了伟大的成就。大师们在处理最细小的外貌时,也可运用处理宏伟场面时所具有的同样伟大的思想和高雅的手法。这种手法之伟大,主要在于抓住了对象的种类特性,抓住了那种普遍存在于高级事物中的伟大的美。

当然,这绝不是说,因为精确的知识对于画家是“必要的”,所以靠它就能够成为画家;但也不等于说,这种知识的价值只在其自身,与作品成败无关。这里涉及植物学家对植物的认识,这种认识与伟大诗人或画家对它们的认识不同:一个是为了扩大植物标本的收藏而注意植物之间的区别,另一个只是为了把它们作为表现和传达感情的媒介物才予以注意。

以区别和观察各个品种之间的关系为知识基础所进行的概括,是正确、真实和崇高的。而建立在忽视一个方面又混乱了另一方面的认识基础上的概括,则是错误、虚假和毫无价值的,实际上它不能称之为概括而是胡拼乱凑;犹如把混乱的败兵“概括”为溃不成军,把尸骨的碎片“概括”为尘埃而已。

真　实

“真实”一词,应用在艺术上,意味着对心灵或感觉来说忠实地表达出任何

---

① 丹奈尔(Denner,1685—1749),德国画家和细密画家。

自然事物。当我们觉得这就是忠实可靠时，我们便认其为真实的观念。真实的观念与模仿的观念之间的区别，主要有如下几点：

第一，模仿只能用于有形的具体事物，而真实既可用于有形之物的表达，也可以是情感、印象和思想的表现。真实可以指道德方面，也可以指物质方面；可以指印象的，也可以指形体上的；可以是思想的，也可以是事件本身的；而对于印象和思想两者来说，真实尤其是无比的重要。因此，“真实”是一个适用于整个宇宙的名词，而“模仿”这个词只能局限在艺术领域里，专指有形物体。

第二，真实可以通过接受者理解其明确含义的任何标记符号得到表达，尽管这些标记本身并非图像或与任何事物相似。总之，只要能在头脑里激发起某一事实概念，它就可以形成真实的观念，虽然它并没有模仿这些事实，也与这些事实毫无相似之处。绘画中假如有一种东西（其实并没有），起着类似于语言的作用，它并不依靠与某一物体相似，而是作为一种代替物和符号被人们所接受，并实现了传达的作用，那么，这种传达的方法本身就可以更为完整无缺地保持真实，尽管它所传达的那件事实的概念，与事物外形毫无相似之处。但是，模仿只是要求相似于对象外形。模仿仅仅诉诸知觉力，而真实则诉诸概念和思想。

第三，基于上述理由，真实的观念要求传达出事物的一个特性，而模仿则要求与某一事物实际具有的许多特性相似。在白纸上用铅笔画出树枝的轮廓线，这轮廓线是对形体的某些事实的传达，它并不要求模仿任何事物。自然界的那个形状不是用线条表现出来的，本身更不是黑线中间有白色空间这样一种存在，但是，这些线条向人们传达出某些事实的明确印象，人们识辨出它们与以前关于树枝轮廓的印象相符，因此，这一图像便产生了真实的观念。……真实与模仿的最后的，也是最大的区别是：当头脑接受真实的观念时，是以它自己对那个事实或形体或情感的表现为依据的，它所关心的只是那件事实或形体的本质和特性，并把这种本质和特性看做是真实存在的，而在整个过程中，它完全不去考虑传达这些事物所采用的标记或符号。这类标记无须作假，无须冒充，无须装腔作势，它们本身没有什么特别令人惊异之处，只单纯明晰地负载着自身的信息，人的头脑正是通过它们来接受并保留这些信息，而从不考虑传递信息的语言。但是，在接受模仿观念的过程中，头脑完全陷于一种状况中，去寻找它提供了什么事物，而不是它表现了什么事物：人们的思维不是停留在启发和暗示

上，而是停留在一种知觉上，即觉察到它的虚假性；它所给予人们的乐趣不是从期待真实中得到，而是从发现虚假中得到。

因此，真实的观念是一切艺术的基础，而模仿的观念则毁灭一切艺术。

美

一切有形之物，当我们自然地注视其外表的特性，而无须任何直接的特定的才智就能获得愉快时，我即称它为某个方面或某种程度的美。我们何以从某一些形状、色彩中，而不是从另外一些形状和色彩中得到了快感，这就如同问我们何以喜欢糖而不喜欢苦艾一样。进行最为深细的探究也只能把我们引向本能和人类天性的法则，而除了说是上帝的意志把我们造成这样的人之外，再也无法找到进一步的理由。……关于我们天性中那些原始的法则，教育和偶然性所起的作用却是无限的；人的天性可以在敏锐无误的辨识力的正确指导下获得教养，得到节制和改造；但也可能由于放任指导而产生许多方面的谬误与堕落。那些追寻爱憎的自然定律的人，将日益巩固其对于法则的信念，结果却常常能够由上帝为他准备的愉快事物中获得快乐。这样的人从任何对象上享受到可能产生的最大限度的快感。这就是有审美趣味的人。

这也就是这个有争议的词(美)的真正含义。完美的欣赏力指的是，从那些以其单纯和完美吸引我们道德天性的事物中获得最大限度的愉快的才能。从这类事物中只能获得很少愉快的人，有待于培养欣赏力；而从另外的事物中得到愉快的人，则具有错误的或很低的欣赏力。

正因如此，“欣赏力”一词应该与“判断力”区别开来，两者却常常被混为一谈。“判断力”是一个普遍应用的词，它表达一定的智力行为，可以用于一切从属于这方面的问题。例如“适度”的判断力、“真实”的判断力、“正义”的判断力、“困难”和“优秀”的判断力等。但是，所有这些智能方面的运用，与欣赏力是完全不同的。之所以称之为欣赏力，因为它指的是出于本能直觉地喜爱这一事物而非另一事物，对此并没有明显的道理可讲，除非说它适应了人的天性，所以才会这样。

美的观念属于供给人类心灵的最为高尚的观念之列，依各种不同的程度提

高和净化人们的思想境界；似乎上帝意欲把我们永远置于美的观念影响之下，因为自然界中任何一个物体都可能传达美的观念。对于有正确辨识力的人，不在于美的事物从数量上多于丑的事物。事实上，在纯洁的、未受病害浸染的大自然中，几乎不存在所谓绝对的丑这类的东西。只有各种事物美的程度之不同，或是由于有限的对比显得不够突出，因此让周围的事物与之对比时更为有力——有如作品里画上黑色的斑块，是为了进一步突出色彩。

尽管自然界中的一切，或多或少都是美的，但是，每一种事物都有其不同种类和不同程度的美。有一些事物在其同一种类中显得更美一些，同一个种类的事物中有少数(如果有的话)物体，具备了整个种类所能有的最大限度的美。这一最大限度的种类美必然也伴随着事物其他方面的完善，它乃是这种事物的理想典范。

但愿人们记住，美的观念是道德上的问题，不是才智与知觉的问题。通过对这一问题的探究，将导致我们获得对于艺术理想问题的认识。

艺术中的伟大

绘画，或概括地说，艺术，包括它全部技法上的问题，艰难的探索和独特成果，乃是一种高尚和富有表达力的语言。而作为表达思想的媒介，它是非常宝贵的，否则其本身并没有什么意义。一个学过绘画基本知识的人，即懂得了用艺术真实地表现任何自然物的人，只是掌握了表达思想的语言。……它们对于画家的特殊作用，正如同韵律、格调、用词的精确和有力等是构成一名演说家和诗人之伟大的必要因素一样，但并非检验他是否伟大的标准和尺度。画家或作家是否伟大的最终决定条件，不是由于他们所采用的表达和叙述的方式，而是取决于他们表达或叙述了什么。

严格地说，只有当一个人掌握了准确有力的线条语言，我们才能称他为伟大的画家；只有掌握了准确有力的文字语言，他才能被称为伟大的诗人。因此，伟大的诗人一词可以从严格的意义上理解。但，如果考虑到画家、诗人都需要用自己的语言表现思想和形象的性格，把两者都称为诗人也是正确的。

然而，要在绘画或是文学中做出判断，语言的影响到达什么地方就应适可

而止，而思想的影响又是从何处开始的，却不是件容易的事。许多思想观点对作为它们的外表的语言的依赖到了这种程度：如果用其他方式表达，就会使它们的美失去一半。但最高的思想表现却是那些尽可能少地依赖于语言，不以任何构图而获得庄严感，不以标题而赢得赞誉，它们摆脱语言或表现技法的限制达到了最恰当的分寸。

能够显示思想的最单纯的线条或文字的率真的美，所给予我们的喜悦，远胜过掩盖了思想的绣袍和珠宝的装饰物。

在语言的修饰作用与语言的表现作用之间是存在着区别的。因此，要注意和重视语言中能体现和传达思想的部分。

只能起装饰作用的部分，比之装画框或涂亮油的作用大不了多少，与增加绘画的内在优点毫无关系。在绘画中，认真地区别装饰作用与表现作用尤为重要；文字语言中没有表现力的，几乎不能被看做是美的。

在绘画中艺术语言的美对观众有着吸引力，并且给观众以娱乐，但这需要艺术家付出艰辛的劳动方能获得。有些人还在练习韵律朗诵，却认为自己正在成为修辞学家和诗人，评判家们也一再把作家的桂冠赠给这些从未超过撰写韵文水平的人。

例如，荷兰画家的大部分作品，一般除了鲁本斯、凡·代克和伦勃朗的作品之外，都是些卖弄其“演说”才华的作品，这些“演说”清晰有力却没有意义，毫无用处。相比之下，契马布埃和乔托的早期追求，则像是从婴儿结巴的嘴里吐出来的炽热的预言。

思想观念较为丰富和较为高尚的绘画，无论表达得多么笨拙，也比那些缺乏高尚思想的作品要伟大和优秀，尽管后者的表现技巧很出色。无论量感、体积和技巧如何漂亮，也胜过朵尔奇[①] 用尽力量完成的精雕细琢而空洞无物的作品。

虽然在我们所有对艺术的思索中，艺术语言应该与它所传达的内容有所区别，并且从属于内容，但是，我们仍应记住：艺术语言本身也含有某些思想。严格地说，与艺术相连的每一种愉快，都关系到才智。

---

① 朵尔奇(Dolci,1616—1686)，意大利画家。

照洛克[①] 的定义,“观念”一词延伸出去可包括感官的印象,凡是与“头脑思考时有关的事物”都可称为观念;也就是说,感官印象不只是作为眼睛所感受到的,而且是头脑通过眼睛而接受了的。因此,如果我们说最杰出的绘画就是向观众们传播了最大数量并且是最为高尚的观念的作品,我们便会得出一种界说,包括如何依照艺术所能传达的各种愉快进行比较的问题。相反,假如我们说最逼真地模仿了自然的作品是最好的,则会得出这样的设想:只有模仿自然,艺术才能给人以愉快。这样就会把艺术作品中并非模仿自然的那些部分排除在批评范围之外,也就是对色彩和形体的内在美置之不问。

现代风景画家的优势

令人奇怪的是,尽管有意大利伟大的历史画家在先,后来的风景画家们还要浪费生命去制造赝品。越是仔细看他们的作品,就越有这种感觉。我们将发现,迷惑人们的知觉是他们艺术的最大的和首要的目的。当然,按照诸位大师们的勤奋和眼力来区分,其间存在着不同程度的认识上的准确性,和与其目的相一致的技巧效果。洛兰具有一种对外形美的良好感受力,这或许归功于他受过的教育。他画的簇叶基本上是别致好看的,但是,如果用必要的真实性去检验,就会发现他的作品从头到尾都错误百出。与他相反,凯普除了土地与水之外,他能画出所有物体的比较真实的形象,而且颇有成就;但他缺乏美感。伽斯伯·普桑较之洛兰对真实更加无知,而且几乎和凯普一样对于美麻木不仁,不过凯普具有一种觉察感情与性格的真实感的能力;然而,他们三人所能做的一切,都是为了欺骗知觉而作画,根本不是为了他们所表现的物体本身,也不是为了他们热爱所画的对象而作画。

现代风景画家应以完全不同的眼光观察自然。并不是寻找容易模仿之物,而是为了把重要的东西告诉人们。他们反对模仿的观念,他们所思考的只是把他们对自然的感受传达到观众的心中。因而,作为探讨的结果,我们今天已经有了两至三位带头的画家,在他们的作品中,有着非常珍贵的、本质

---

① 洛克(Locke,1632—1704),英国哲学家。

的、感人的真实性,这些真实性超过了所有前辈大师的真实的总和。他们基本上摆脱了明显的和可以避免的虚伪;而前辈的大师们(按:即上节指出的洛兰等人)那种软弱无力的所谓真实,正显示出他们对大自然的威力与规律的一种蔑视。

亨 特

（威廉·亨特[William Hunt]　英国画家，1827—1910）

威廉·亨特是拉斐尔前派的主要成员之一。

19世纪中期，英国社会大规模地以机器生产取代手工制作。一些艺术家和思想家意识到这种转变所带来的新问题——贫富悬殊，道德败坏，审美与艺术上的浮华粗糙……拉斐尔前派希图探索新的艺术道路以克服这些问题。他们主张向拉斐尔以前的古代大师学习，使英国绘画获得新的生气。但多半是从道德和宗教，甚至从复古的幻想中去求得解决。在绘画技巧上，强调写生和自然的真实与细节的精确。

亨特的代表作有《世界之光》、《替罪羊》等。晚年他发表了回忆性的《拉斐尔和拉斐尔前派》(1905)，此处所译即选自该文。

拉斐尔和拉斐尔前派

比起世界上已经完成的任何具有戏剧性的重要作品来说，我们所致力的创作源于自然的作品要更为扎实，这个工作绝不是孤立的；依其初衷，我们要建立一种更为直率的创造性的研究。这事绝非简单，然而我们所选择的名称，消除了任何奴隶式复古癖的嫌疑。拉斐尔前派并不就是拉斐尔以前的派别。在其青春的全盛期，拉斐尔是个最有独立性、最能突破常规手法、最大胆的画家。确实，拉斐尔通过长时期的艰苦劳动，进行实验和自我否定，并且继续了他的前辈及同时代人的努力，从而获得了丰富的常识，并由此而确定了自己的法则。佩鲁吉诺、弗·巴托罗米欧、列奥纳多·达·芬奇和米开朗琪罗用了许多年——甚至

比拉斐尔的生命还长——来研讨的问题，拉斐尔却在某一天领悟到了——不，可以说是一瞬间便获得了几位先驱者的成果，他的欲望由于永无节制的对于知识的需求而得到抵偿，由于自己作品赢得赞颂时的诚心与冷静而得到抵偿。犹如王子，并且是像哈尔王子一样继承了战果，用他的荣耀对所有的责难抗争；他有权进行抄袭模仿，那是为了忠于创造的自由。他要取得的，不是秘方和诡计；他接受了前辈师尊们引为骄傲的课程，而且是轻而易举地掌握了它们。他越过正式资格所取得的，正是他的教师们运用正式资格所达到的，这些成果证明了人体应有高贵的比例，应该比平常眼见的具有更大的表现力；在大幅作品上，更应主要地依赖于人体的运动。尤其是他暗示给人们，当艺术家要表达思想意愿时，没有固定的构图方法一定要他去遵循。确实，不管情况如何，在拉斐尔观看了西斯廷小教堂天顶画之后，在他光荣的十二年结束之前，并没有走入迷途，也没有落入这种境地：犹如一匹精力充沛的骏马，关在一个肥沃的牧场里却不知自由已受到限制。不善于对历史进行深思的读者们平时是如何怀疑神圣的天意，而当所有的伪装终于面临危机的时候，可能都不得不承认，上帝的手在暗中揭露了不易察觉的那些因急于求成而犯下的罪过。在拉斐尔的一生中，无须去追究任何失败；但由于他创作数量的巨大以及培养助手的需要，使他不得不制订出工作的法则和方式；而他的追随者们，甚至在没有接受指示以前，已有意以他画中人物的姿态为标准。他们滑稽地模仿他画中人物头部的转向和肢干的外形，以致人物都有了规范；他们把人歪曲成锥形，把他们像棋子一样放置在前景的“棋盘”上。结果是使得大师本人，也不能不由于这种因袭性所造成的公式化而受到责难。无论犯法者是谁，这些奴性十足地拙劣模仿画坛名家盛期风格的艺术家就是“拉斐尔派”。虽然某些杰出的天才人物后来敢于冲破在拉斐尔的衰退期锻造的镣铐，但在这里我要斗胆重复年轻时说过的话；这个贯穿着博洛尼亚学院[①]，为后来所有学派的基础阶段都采用的，由勒布朗[②]、杜·弗雷斯

---

① 博洛尼亚学院(Bolognese Academy)，16世纪由意大利画家卡拉齐兄弟在博洛尼亚开办的美术学院，为西欧学院派绘画之始。

② 勒布朗(Le Brun，1619—1690)，法国画家，法国皇家绘画雕塑学院创始人。

诺[①]、拉斐尔·门格斯[②] 和乔舒亚·雷诺兹爵士实施的传统,直到我们的时代其影响都是致命的,窒息着人们的构思。"拉斐尔前派"这个名称,就是要把这种陈腐的、完备的势力排除在外,就连拉斐尔,也因为他的某些作品而被列入名单,同时,我们接受拉斐尔以前的更为真诚的先驱者。

在这种批评时期,通过我们中间某些人的头脑而产生的严肃意见,对于那些视艺术为闲适的消遣的人来说,就如在舞台上奏起神圣的音乐一样,看起来是不得其所的。这种种障碍显示出对于艺术的无所谓态度。这就是那些散漫的先辈们以摇摆不定和非民族的追求而自然产生的结果。借助于爱国主义的热情来取代这个浮浅的利己主义的观念,应该是我们急切的希望。

小组成立不久,当我与罗赛蒂在我的画室里谈论未来的打算时,我就注意到,他仍然保持着把艺术的新原则称做"早期基督"的习惯,这是他过去曾与布朗约定的。我对这个措辞表示异议,因为以它来标志一个学派,就如现代的古典主义一样是没有生命力的,我坚持以根本上更为准确的"拉斐尔前派"命名,这个名称同时可以表达出,我们业已取得的一致将成为我们的原则。第二个问题是由新增加的同伴提出来的,即社团本身如何称呼。加布里埃尔(罗赛蒂)否定了他有着教权主义味道的异议,以"小组"这个词对以前的建议作了改良。当我们一致同意用 P.R.B.[③] 这几个字母作为标志时,由于预见到冒犯当代统治力量的危险,每个成员庄严地约定,要严格保持其含义的确切。由于对来自团体外部的危险的警惕,我们丝毫未注意可能会从内部进行攻击的力量,这真不可思议。我们团体的名称就意味着在我们的心中,要保持曾经有过的反对轻浮艺术的决心,它的目标是针对诸如《顽童逸事集》、《美丽的书》,以及奇装异服的唱诗班领唱的童子们,它们的形式犹如蜡像上披了没有质感的布匹。对《圣经》

① 杜·弗雷斯诺(Du Fresnoy,1611—1668),法国画家,曾在意大利临摹文艺复兴杰作,画风受普桑影响。

② 拉斐尔·门格斯(Raphael Mengs,1728—1779),德国历史和肖像画家。在绘画中奉行新古典主义的改良。

③ P.R.B.是"拉斐尔前派"的英文名称 Pre - Raphaelite Brotherhood 的缩写。

的图解已足以使脆弱的公众变得伤感消沉，对希腊人的仔细模仿和在绘画中追随米开朗琪罗和提香，也同样是肤浅的，而作为最后的“革新”，则是通过德国人，设计出做作的、缺乏诚意的“佩鲁吉诺”和早期质朴的“佛兰德斯人”的作品。

《良心发现》

1851年，当《世界之光》一画还搁在我在伦敦彻西尔区的画架上时，我就考虑到，对于崇高的主题，还应画一幅内容与之相应的表现现实生活的图画，在那里，天国之爱召唤着人的魂灵，使人们抛弃卑下的生活。读了《大卫·科波菲尔》[①]，我深为小爱弥丽出走之后，老辟果提四处找寻她的哀婉故事所感动，于是，我到那些迷途少女的出没之处徘徊，并且发现了一个适合表现老水手追踪而至所显示出来的慈爱之情的场所。我的目的并非图解书上任何特殊的场面，而是想造成仁慈的追寻者碰见他要寻找的迷途少女的联想。我简率地谈论这个打算中的主题，但在深思其广泛性意旨的同时，还考虑到，出于逃避过错的本能，对于一种更高级的生活，人们不会使自觉的转化与果断的决心相一致，而这一点又是必须强调的。

当认识到这一点，我就把主题落在了这样的谚语上：“他在寒冷天气中取下了外衣，这就是他对不幸心灵所唱的歌。”这些话语，表达了被空虚心灵的无聊歌唱所激起的并非感情深处的震荡，并使人看出少女的伙伴对于神的启示是何等彻底地麻木不仁。在拙作中，我安排了两个人物，表现这个姑娘唤回了童年生活的记忆，以一种震惊后异常的决心，从这个镀金的鸟笼中挣脱出来，而此刻，她那庸俗的伙伴并未停止歌唱，这种愚昧更坚定了她悔悟的决心。

---

① 《大卫·科波菲尔》，美国作家查尔斯·狄更斯的长篇小说。爱弥丽、辟果提均为该书中的人物。

记罗赛蒂

（但丁·G·罗赛蒂[Dante G. Rossetti]　英国画家、诗人，1828—1882）

罗赛蒂的父亲因参加意大利革命被判刑而避居英国，并与英国女子结婚。他研究但丁很有成就，故给儿子罗赛蒂起名但丁。

罗赛蒂生就浪漫性格，在英国文艺界的影响类似波德莱尔之于法国。少年时崇拜布莱克的诗和画。1848 年以后与亨特等人建立拉斐尔前派。1850 年创办《萌芽》杂志，发表十九岁时所写《神女》，一举成名。三十四岁时爱妻茜达尔去世，罗赛蒂将全部诗稿陪葬，八年后方掘出重新问世。他的画也常充满浪漫伤感的气息和朦胧神秘的诗意。

拉斐尔前派是主张细节真实的，所以他画《天使报喜》的神话，也力求具有真实感。下面所摘日记的作者威廉·罗赛蒂，是但丁·罗赛蒂的哥哥。

《天使报喜》

1849 年 12 月 25 日，星期六

加布里埃尔开始作《天使报喜》的草图。玛利亚坐在没有铺盖的床上，天使加百列正把一枝百合花献给她。考虑到事情发生在热天，因而这种安排是正确的。这幅画，和它的姐妹篇《圣母升天》，将完全是白色的。

1850 年 3 月 29 日，星期五

加布里埃尔照着怀特画天使的脚和手臂。洛夫小姐则在他画圣母的头发时给他当模特儿，他把圣母的整个头重新画过。绣花架业已完成，背景画上了

布朗弄来的一盏珍贵的灯和一个花瓶。天使的头是以兰伯特为模特儿画的,他已经当过两到三次模特儿了。

1850年4月7日,星期日

……我很晚才回家,耽误了给加布里埃尔做模特儿,他本来想照着我为天使的手最后润色。他弄来了一些纯酒精和某种氯化物,为天使的脚画上光焰。

1850年12月6日,星期五

加布里埃尔给天使加百列画上了左手,因为他觉得对于一个可视形象来说,只有一只手是不适宜的。

1853年1月23日,星期日—29日,星期六

加布里埃尔完成并寄上了《天使报喜》。为了顶住天主教教皇的刁难,已经把原来熟悉的名字《The Anciua》从拉丁文改成了英文。

(摘自威廉·罗赛蒂日记)

米莱斯

(约翰·米莱斯[John Millais]　英国画家,1829—1896)

米莱斯是拉斐尔前派的主要成员,并且是这个集团中技巧最好、作品最多的艺术家。

米莱斯是个早熟天才,十一岁时即考入皇家艺术学院。他的著名作品《基督在双亲家中》,采用了一个真实的木匠作坊的写生,并以自己父亲为模特儿画了圣约瑟。《盲女》、《奥菲莉亚》都给他带来很高的声誉。1853年被选入皇家学院,后来曾任学院主席并被授予爵位。

这里译的信件,是米莱斯写给一位好友的夫人的。其中所说的《洪水之前》仅画了素描稿子,一直没有完成,但反映了拉斐尔前派对艺术的道德要求。

关于《洪水之前》的书信

尊敬的库姆夫人:

您对我的好朋友科林斯的作品和人格给予了极大的赏识。对此,我感到向您表示最诚挚的谢意是我的责任。之所以提到人格,是因为我相信,您来信中表示的明显的善意,说明您已经意识到,购买这件作品可能产生的对科林斯有利的结果,大大超过了您占有这幅作品的喜悦。

因而,您相信他值得受到厚爱,这一点绝不会错。因为很少像他那样以艺术为媒介,在一段日子里如此热心地专注于表现某一思想,以期改变人的心灵而又收到了好的效果,从而使绘画这门职业明显地成为非凡地有益于人类的职业。

这是我们的绘画的伟大宗旨。因为简单地娱悦感官的思想会使我们减少

对人的关注,而这种关注正是一幅完整的艺术作品所必不可少的。

在我打算要画的作品——如《洪水之前》等等——中,我要尽力感化那些可能是以人生无常、人生劫数难逃的眼光来观看它的人。我的意图是描绘一幕婚宴的情景。由于幸福而喜气洋洋的新娘,顽皮地向一位年轻姑娘炫耀她的结婚戒指,而这姑娘已山盟海誓地与一位小伙子订了婚约,正陶醉在他的爱情里,各自的母亲都在为他们和他们的孩子的完美无憾的幸福而相互祝贺。一个醉汉在吵吵嚷嚷地责骂另一个仅是微醉的人,因为后者正懦弱地对窗外的景色感到惊慌——那里有平缓而波光闪耀的水面,水面上只露出群山的峰顶和白杨树梢。雨水扑打在侍者恐惧的脸上,他正坚执地想关上窗户,墙壁被弄污了,他也湿淋淋地累得精疲力尽,但雨水还是渐渐漫上了地板。婚宴上贪吃的客人仍埋头大吃,完全没有留意到他那只可爱的狗已经敏锐地、本能地感觉到大难临头——它的头从主人的手臂里伸出,力图引起主人的注意。而一位衣着华丽的妇人(世俗虚荣的象征),正小心地不让她的衣袍碰着他湿淋淋皮肤上的脏物。简而言之,他们全都对迫在眉睫的洪水及其预兆茫然无知。只有一个人,她闭目站立,为发生在她周围的一切祈求上苍的怜悯,这是一个忍耐的楷模——她平静地恭候上帝的意旨,相信主与人们同在。

通过这强烈的对比,我希望尽可能地引起人们的反省意识:罪人们在岸上眼看海水上涨、死亡迫近,纷纷惊慌地向高处爬去;可怜的单身汉为自己幸免于难而暗自庆幸,相信定可逃出劫难;丈夫充满令人感到恐惧的感情,因为他的妻儿眼巴巴地望着他,呼唤着救援,而转眼之间她们就一个接一个地消失在无情的洪水中,这时他才悲惨地想到,他的过错在于没有告诉她们在危难中祈求上帝;富人用船装载着财宝、粮食,在他的同胞们的眼前下沉,承受着同胞们对他的自私行为的最后诅咒;那个壮汉的力量渐渐耗尽,他抱着一些破碎的漂浮物随波飘去;其他更多的受难者悲惨地在他们的罪孽中慢慢死去。

我已经详细地阐述了我所表现的主题和我所希望由这幅画而产生的感情,我知道,您对此会感到兴趣的。对我来说,最大的鼓舞是这幅作品肯定会比一次布道更有益,因为他可以一下子就把一切都展现在观众面前,不会有那种经常在努力读或听的过程中失去了认识的弊病。

1851 年 5 月 28 日,高尔大街 83 号

布　朗

（福特·布朗[Ford M.Brown]　英国画家，1821—1893）

布朗虽然不是拉斐尔前派的正式成员，但他的艺术观和作品是属于拉斐尔前派的。

布朗青年时曾在欧洲大陆学画，受到荷尔拜因和弗拉戈纳尔的影响。后来则确立了一种标准的拉斐尔前派的风格：近于平涂的色彩、明晰的线条、精密的细节刻画。

《告别英格兰》反映了英国资本主义开发时期移民浪潮给人们的生活和思想带来的冲击。这幅画中的复杂的细节，正反映了艺术家的创作特点——如果不读他的说明，人们是会忽略过去的。

《告别英格兰》

严格说来，这是一幅历史画。它涉及1858年达到顶点的大移民运动。有教养的阶层在他们的国家所受到的束缚，比之为衣食住行担忧的下层更甚。因此，为了表现出分离时最富悲剧性的场面，我选择了一对出身于中等阶级的夫妇，他们受过教育，极有涵养，虽然已充分意识到自己被抛弃了，但仍然有着足够的尊严来忍受不自在和耻辱。他们和其他人挤在一条船上，痛苦和失望笼罩着丈夫，他曾经为之奋斗的一切，如今已不复存在。年轻妻子的悲伤并非因为脾气不好，而很可能是伤感于与早年的朋友的分离。她的爱情的圈子也一齐移走了。

丈夫用伞为妻子挡住海浪。他们旁边的背景上，是一个像是蔬菜商人的一

家。母亲已经去世,父亲、大姐姐和其他孩子靠卖烟斗和苹果挣钱。再远些,是一个挥舞着拳头对自己出生的土地大声咒骂的痞子,似乎这块土地应对他所想望的成功负责。他的老母亲,因其出言不逊亵渎神灵而在对他进行责骂。旁边还有一个满脸通红的酒友,穿着航海衣,醉意醺醺。船尾挂着蔬菜,明眼人一看就知道,这暗示着一次漫长的航程;但并没有表明他们要去何方。一个船舱服务员正在选菜,为超载的乘客准备午饭,他已习惯于"洗濯祖国",因而对这个感伤的场面视而不见。

这幅画于1852年开始画,1855年完成。为了取得散射光线的独特效果,显出一切物象都处在阴天的海上,大部分是在阴天的露天下完成的,画人物则选择了一个寒冷的日子。显然,我想把这个场面画得像真的一样,没有去考虑它是什么时代或国家的艺术。这种广阔的天光之下清晰的细节,我认为需要写实,这是为了使观者更好地理解主题悲剧性的因素。

莫里斯

(威廉·莫里斯[William Morris]
英国诗人、工艺美术家、思想家,1834—1896)

威廉·莫里斯是19世纪后期英国的伟人之一。

他在牛津学习以后,与拉斐尔前派画家交往甚密。受罗斯金、罗赛蒂等人的影响,对中世纪建筑的美有深刻理解。之后从事装饰壁画,并在伦敦创建了最早的装潢公司(1861年),设计制造彩色玻璃、刺绣、家具等。他所创造的装饰花纹以及给自己诗集所作的插画,形成了一种独有的风格,一直影响到20世纪。莫里斯以浪漫主义的诗篇《伊阿宋的生与死》以及《地上的乐园》等,奠定了他作为诗人的重要地位。同时,他又是一个社会批评家和深刻的思想家。19世纪70年代后期,他作过多次美学演讲,80年代开始进行社会主义宣传,曾与萧伯纳一起参加1883年"流血星期日"的群众游行。

莫里斯的美学观是和他批判初期工业社会弊端的思想紧密相连的。《艺术的目的》一文(发表于1887年)明确地表达了这种观点。20世纪以来,尽管社会的发展和科技的进步逐渐改变了早期工业社会的弊病,但莫里斯的论点仍然在美学界为人们所重视。因为这些问题,是人类社会的任何一个阶段都应该考虑的。

艺术的目的

思考艺术的目的,也就是说,思考人们为何苦心抚育着艺术,不倦地进行艺

术实践,我发现,这只能从我所知道的人类活动的实践来得出结论。当我思考我的愿望时,惟一的回答就是追求幸福。我活着的时候,想望幸福,而对死亡,却从未有过体验,也完全不懂得死意味着什么,因而死亡丝毫不会影响我的心灵。我深明生之含义,却无法猜度何谓死亡。总而言之,我渴望幸福,甚至还时常有狂欢之想。要说这不是普遍都有的愿望,是令人难以置信的。因此,无论结局如何,我都准备尽最大的努力。如今,当我着眼于长远的生活时,我认识到,或说似乎认识到:我们的生活受两种占支配地位的情绪的影响。由于找不到更好的词来形容,姑且称之为活力的情绪和懒散的情绪;这两种情绪交替出现,满足着我的需要。当活力的情绪附着在我身上时,我就必须做点儿什么,否则会郁郁不乐,不快活;而一旦懒散的情绪附身,我便不能真正地休息,我的心灵又不能在形形色色快乐和恐惧的情景中漫游,不能在我自身经验的形成中或由那些在世和已故的人的思想传达给我的情景中漫游。这确实令人难以忍受;如果环境不允许我培养这种懒散情绪,那么充其量只能熬过这段痛苦的时间,直到重新唤起活力的情绪来接替,使我自己感到幸福为止。假如我无法在懒散情绪附身时让活力情绪来尽其职责,那么只能继续苦干,这时确实心情暗淡,恨不得去死,虽然并不明白个中究竟。

此外,我还发现,身处懒散情绪中时,回忆使我愉快;身处活力情绪中时,希望令我振奋;希望有时重大庄严,有时又微不足道,然而没有希望,也就没有欢欣的活力。再说,我发现,当我把它应用于除了消磨时间就毫无结果的活动时,简单说,就是游戏时,这种情绪有时也能令我满意,然而,它很快就会变得不耐烦,并且无精打采。希望,这时就无所谓重要,甚至无所谓真实;总而言之,为了满足对情绪的驾驭,就必须干点儿什么或相信在干着什么。

如是,我相信所有人的生活都混有这两种情绪,以求得各种平衡,这也就回答了为什么人们总是或多或少地宁愿吃苦而去抚育艺术和进行艺术实践了。

人用以维持生活的劳动是无法选择的,但他们为什么要接触艺术,使自己耗费更多的心力呢?他们这样做就是为了愉快,因为在非常复杂的文明社会中,只有通过创造艺术品,人才能使自身保存在他人的生命里。事实上,所有的人在进行艺术实践后都留下了他存在的印记。

确实,据我推测,没有人会否认一件艺术品是为了娱悦那些具有艺术感觉

意识的人。对于由此而感到幸福的人,它已经这样做了;人的闲散、宁静的情绪感受到愉快,因而,被这种情绪困扰的空虚就会被令人心悦的冥想与梦幻,或某种向往所代替;而人也不至于一下子就被驱赶到工作和精力旺盛的情绪状态:他可以享受多一点儿休憩。

因此,安抚情绪显然是艺术的基本目的之一,很少有其他事物比艺术更能增添生活乐趣。据我所知,当今有许多人天资聪颖,除了这种懒散外,他们并无其他恶习,在生活中也无任何令人不快的灾祸发生;但这足以令人担忧,因为这是"发狂的预兆"。懒散令他们不幸,使他们无法安居乐业。

我想你们都会这样做,姑且承认这是达到艺术目的的最重要的功能,那么接下来的问题便是,人们要付出何种代价?应该承认,艺术的实践已经增加了人类的劳动,虽然我相信,从长远去考虑将不会是这样,但是到目前为止,劳动的增加是否也增加了人的痛苦?总有人对此持肯定态度。因此,过去有,现在也有这两种人,他们视艺术为增添麻烦的傻事,不喜欢艺术,轻视艺术。此外就是道貌岸然的禁欲主义者,这种人把艺术看做是尘世庸俗的纠纷,认为它妨碍人们把心灵贯注于来世的幸福或痛苦的机遇上;简而言之,他们憎恨艺术,认为艺术给尘世增添了快乐。还有一种人,他们从自己所知道的最理智的观点看待生活斗争,同样也轻视艺术,因为他们觉得,艺术活动增加了人们艰辛的劳动,从而使之更要忍受奴役。如果这确是实情,并暂且假定人们的身份都是平等的,那么我认为,为了给休息增添乐趣而忍受额外劳动的辛苦,这不管有无意义都还是一个议题。但依我之见,艺术实践增加了劳动的辛劳并非实情,而且我相信,如果真是这样,艺术就绝不会产生,我们也肯定无法辨认出各民族中现存文明的起源。换言之,我相信艺术不是外部压迫的结果,制造艺术品所付出的劳动是自愿的,在某种程度上说,是为劳动而劳动,或者是满怀希望的劳动,作品完成以后,又会给它的享用者带来欢乐。况且,这种所谓额外劳动是一桩凭借着生命的活力、怀着令人愉悦的希望和目的的有意义的事情。因此,这种劳动在它的工作者面前展示出振奋心神的希望,同时在劳动的过程中,使他获得直接的、毫无限制的快感。当熟练的工作者成功地创造出手工制品,一种明确的感官愉快便油然而生,这恰与自由和工作中的个性成正比,但这一点难以使缺少这类体验的人理解。人们还必须懂得,这个艺术成果,以及工作时产生的

理所当然的愉快,并不仅仅限于绘画、雕塑等艺术品的制造,它一直是,并且应该是各种形式的劳动的组成部分;只有这样,才能满足活力的情绪的要求。

因此,给人以美,培养人们对事物的兴趣,愉悦人们的闲暇,防止他们由于厌烦而对休憩也产生反感,以此给人的幸福增添光彩,并且在人们的工作中给予他希望和喜悦,总之,令人工作时感到愉快,休息时感到充实,这就是艺术的目的。所以,真正的艺术纯粹是人生一大幸事。

但是,正如"真正的"是一个宽泛的形容词,我还必须尝试从这个艺术目的的断言中得出一些实际的结论,我想,这将必定带来希望,引导我们就本题目展开论战;因为指望一般人来谈论艺术,只能是徒劳无功,他们除了浮光掠影,从来不接触所有严肃的人都思考的社会问题,而艺术本是,也应该是在丰富和贫瘠、真诚和虚伪的社会中,通过表现社会而获得生存。

首先我清楚地看到,在今天,那些目光深远的人,就像不满于当前的社会状态一样,对艺术现状也极为不满。我说这番话时,没有顾及近年来人们所想像的艺术复苏;因为实际上,如今某些有教养的人对艺术的浓厚兴趣,只能是在某种意义上显示出来,对上述叙述的不满具有多么牢固的基础。四十年前,有关艺术的讨论和艺术实践都比现在少得多,这特别表现在我所着重谈的建筑艺术上。从那时起,人们已经有意识地努力打消艺术中的沉寂,而且在表面上也取得了成效。然而,尽管存在着有意识的努力,我还得指出,对于能够感受美、了解美的人来说,如今的英格兰比起当时来,实在令人黯然神伤。虽然我们未必常念叨此事,但作为深明艺术实质的人,我们知道,四十年后,如果仍然一意孤行,那么它将是一个更加令人痛心的所在。还不到四十年,大概三十年前吧,我第一次见到鲁昂这座城市,那时它还保持了中世纪的外貌,我无法用语言表达出它那复杂的、历史的美,无法描述它使我产生的浪漫情调的遐思;我只能说,回首往事,我确曾有过美好的生活,如今它已永远失去,无人能再得到那种欢娱。那时,我是牛津的一介学子,乍一看来,牛津当时虽然没有诺曼底城市那种令人震惊、充满传奇色彩的中世纪雄风,但它仍然保留了早年的情致;在我一生中,它那灰色的街道,一直长存在我的记忆里,令我缅怀,使我愉快。如果我能忘却它们今天的模样,那它便仍然是美好的;无论如何,对我来说,它的美景是一件远比所谓"学问之乡"重要得多的事情。当时的情形也确实是这样,无人试

图授我以学业，我更无心问学。自从那时以来，对于这种古雅之美的保护和丰富多彩的罗曼式的教育，终于遭到世人忽视，对它的珍异之情已让位于来自商业需要的现实压力，尽管人们表面上仍然宣称要坚持“高等的教育”（这其实只是他们遵循的准则的绰号而已），但显然，旧日的一切注定在劫难逃。在这里，美和浪漫情调被认作不值一钱，因此毫无道理愚蠢之至地被抛弃了，而风平浪静的世界却获得别一种欢娱。

之所以举这两个简单的事例，是因为它们一直萦绕在我心头，并且如今整个文明世界都存在着这类事情：尽管有一部分人有意识地致力于艺术的复兴，但这种努力明显地与现代潮流脱节。实际上，没有教养的阶层根本不知道这回事，而大多数受过教育的人却视之为笑料，而且他们对此开始感到厌烦。整个世界变得更加丑陋和平淡了。

我已经断言，真正的艺术纯粹是世界的幸事，假如这断言可以成立，它就成了一个非常严肃的问题；因为看上去，似乎事实已经证明，世界上很快就不会存在任何艺术了，人间将因此而失去一项纯粹的幸事。但我想，这是不可能的。

艺术的宗旨是要使人的工作幸福、休息充实，如果艺术不得不死亡，如果它已经耗尽了自己，那么它的目标就被遗忘了。然而是否所有的工作都不幸，所有的休息都百无聊赖？固然，如果艺术死了，而由某种目前还不知名称的、梦想不到的事物所取代，情况就一定会如此。

但我认为，没有任何事物能代替艺术。这并不是因为我怀疑人具有发明的才能，这种发明才能似乎是无法控制地向着令他不幸的方向发展；而是因为我深信，人类心灵中艺术的春天是不朽的；同时还因为，在我看来，导致艺术毁灭的各种原因是不难发现的。

我们这些具有文明的人并不是有意识地要抛弃艺术，他们本意并非如此，而是被迫这样做。或许，我可以举例说明，把机器应用于生产时也能产生具有艺术形态的物品。具有理性的人为什么要使用机器？当然是为了节省劳力。有些事机械可以做得和双手一样好，只要增加一件工具就可以完成。比方说，碾谷子这件事，涓涓流水、一个轮子，小小的发明就能干得很好，人不再需要手推磨，而且有暇抽抽烟斗和喝上一口酒，还可以在小刀的把柄上刻上些小玩意儿。这样看来，使用机器纯粹是有益的——当然，绝不能忘了，这是以人的身份

平等为前提的。艺术并没有丧失,而是获得了愉快工作所需要的闲暇和时间。或许,一位完全遵循理性和自由的人,宁愿停止与机器打交道。但这种理智和自由太过分了。因此,我们只好跟着机器发明者们走下去。人们要织一块平纹布,一方面,他发现干这个有点儿沉闷,另一方面,动力织机几乎和手织机干得一样,于是,为了获得更多的闲暇和时间,以便从事愉快的工作,他就使用动力织机,并且在衣料上点缀艺术花纹以增加一点儿收益。然而这样一来,从广义的艺术来说,人们并没有获得纯粹的艺术,他只是在艺术与劳动之间做成了一桩交易,把权宜之计当成了结果。并非说这样做就一定不行,但得失参半。那么,这就关乎到一个看重艺术并富有理性的人如何对待机器的问题。当然,这个人要是自由的,也就是说,他生活在一个承认平等状态的社会里,用不着被迫为他人的利益而工作。假如他尊重艺术并且是自由的,那么他把机器用于艺术的目的,就会变成非理性的行为。为了避免误解,必须说明这里指的是现代机器,也就是人作为从属物的机器,而不是指作为工具改良的古老机器,不是指作为人的从属物、在劳动中要手脑并用的那种机器。然而我还要指出,当我们面对较高和更为复杂的艺术形式时,甚至初级形态的机器也要抛弃了。至于专为生产艺术品的机器,一旦它超越了必要的生产需要,就会偶然地产生某种美;而一个富有理性并且对艺术有感情的人,当他被迫干活时,就只会使用这种机器。比方说,如果他认为自己喜欢装饰品,知道机器既不可能做得好,自己也不能把时间花在这方面,那他为什么非干不可呢?要不是有人强迫他这样做,他绝不会为某些他所不愿干的事而减少他的闲暇,因此,他要么就不要装饰品而离去,要么就牺牲闲暇认真地去干。这表明他认为需要这样做,值得他承担困难,在这种情形下,他所付出的劳动再一次成为并非仅仅是一种辛苦,而是满足他活力情绪需要的一种兴趣和愉快。

这里我所谈的,是关于一个有理性的人如果能从别人的压迫下解脱出来的所作所为。假如人没有获得自由,情形就会两样。一般人长期使用机器干着令人厌倦的工作,或干着那些和机器效果同样的工作,于是,每当某种工业品需求量增加时,他就本能地期待一种新机器的发明。而新的机器一定会发明出来,一旦这种机器出现,我要说,不是他使用机器,而是机器驱使他,于是他成了机器的奴隶。何以说他是机器的奴隶?就因为他是这种制度的奴隶,而机器的发

明之于这个制度，是必不可少的。

现在，我必须抛开或者说已经抛开假设存在着平等状态这种条件，而提醒人们注意，劳动者正是巨大的艺术实体所依赖的对象。尽管在某种意义上，我们都是机器的奴隶——今天这一点已毋庸讳言了。对这个制度来说，必须要使劳动者处于下等地位，他们既是机器本身，又受制于机器，对自己的工作绝不会有兴趣。作为劳动者，他们只是雇主的车间、工厂和机器的组成部分，他们是无产者，人们工作是为了活着，也许他们活着是为了工作；作为能工巧匠，他们呕心沥血，耗尽了一生。

虽然这种说法有被指责为感情用事的危险，但我们得指出，既然生产劳动是一种奴隶般的重负，那么即使它生产出来的东西带有艺术性，也不可能制造艺术，一切都只能是十足功利主义和愚蠢的冒牌货。至少我可以为此感到高兴。

然而这当真仅仅是感情用事吗？我想，还不如说，我们这些已经看到工业社会的奴隶状态和艺术堕落之间的联系的人，同样懂得把希望寄托在未来的艺术上；这一天肯定会到来，那时人们就会摆脱束缚，并且拒绝接受赌博市场中纯粹是人为的压迫，用不着在永无休止、希望渺茫的苦役中浪费他们的生命；这一天到来时，人们被禁锢的美的直觉和对美的想像力就会表现出来，他将根据自己的需要来创作艺术品；这时，谁还能说人们不可能超越作为商业时代可怜的遗物留给我们的艺术？

每当谈到这个话题，总是有人提出异议。有人说我怀念中世纪的艺术（我当然也是这样），可是那些制造者是没有自由的，他们是农奴或者被结实的商业围墙禁锢住的金银匠；他们没有政治权利，还要受高贵的特权阶级的残酷剥削。诚然，我承认中世纪的压迫和残暴对那个时代的艺术是有影响的，其缺陷也可觉察到，在某种程度上确实抑制了艺术，对此我毫不怀疑；也正是基于此，我才说，当我们像抛弃旧时代的压迫一样，也抛弃了现存的压迫，那我们就可以期待凌驾于旧时代残酷岁月之上的新时代的真正自由艺术的出现。还应指出，旧时代存在着具有社会性、有组织、有希望和进步的艺术，这是可能的，而现在所留下来的这些可怜的残羹剩饭是怀旧和悲观主义的，实际上是个人和破坏性斗争的结果。在旧时代的压迫中之所以能产生出有希望的艺术，是因为大体来说，压迫的手段是明显的，对于工匠的工作来说，压迫是外部的。压迫显然来自意

在掠夺劳动者的法律和社会习俗，这是一种拦路抢劫式的公开强暴。总之，工业生产并非是用于掠夺“下等阶级”的工具，而是用于体面职业的主要工具。中世纪的匠人在工作中是自由的，因此，他尽其所能把作品做得有趣，做得美，这是他的一桩乐事而并非苦差。在人所制造的所有成果中，从一座大教堂到一个粥盆，都慷慨地付出了人类希望和思想的财富。以此看来，我们倒是要把最大的敬意奉献给现代工人，而不是中世纪的工匠了。14 世纪的可怜家伙，他的工作如此有价值，以至他可以通过娱悦他自己和其他人来消耗时间；而现代工作紧张的技工，他的每分每秒永远背着利润的重负，因而不可能让他们中的任何一个来从事艺术；现行制度不允许——也不可能允许——他制造艺术品。……

因此，出现了这样一个奇怪的现象：现今非常讲究文雅的绅士太太阶层，虽然可能不像人们通常所想像的那样见多识广，但他们中有许多人却真心地爱美，喜爱小玩意儿——即艺术，为了得到它，甚至愿意做出某种牺牲；这是以智力非凡、技巧娴熟的艺术家为首的需求量极大的团体。然而，供应却跟不上。再者，这个热情的需求者的团体，并不是贫苦和缺少帮助的人，不是无知的渔民，不是半疯的修士，也不是浮躁的无套裤汉——总之，不是那些过去经常发生，今后也还会有的一旦表达他们的要求，世界就会震动的人。这些人是统治阶级，是主人，他们不用劳动就能生存，有充裕的闲暇满足自己的愿望；但我仍然要指出，尽管他们满世界地寻找，并且感伤地看待意大利农民和他们镇子上挨饿的无产者悲惨、肮脏的生活，他们还是不可能从事一心向往的艺术。如今，从乡村、从贫民窟可怜家伙的生活中，已经很难找到如画的景色。确实是这样，根本没有多少实际存在的事物留给他们。就连这一点，在制造商和为他辛苦工作的大批工人需要之前，很快就消失了。很快，除了历史的梦想，除了博物馆和画廊令人痛心的毁败，除了艺术界客厅里的钩心斗角，就什么也不会留下。而客厅里所发生的一切，虚伪、愚蠢，都是腐化生活的证据。对人天然的渴望，是那样小器、贫乏、胆怯，带着其自身的畏缩、忽视或者说是约束；但如果可能的话，却并不去遏止被体面地隐藏起来的贪婪嗜好。

于是，艺术死亡了，在旧的路线上的“复兴”不可能超过一座中世纪的建筑。有闲阶级虽然很想从事艺术，我们也相信他们中有许多人确有此愿望，但他们不可能做到。为什么会这样呢？因为富人不允许劳动者从事艺术，而实际上只

有劳动者才能创造出艺术品。总而言之,在我们和艺术之间,横亘着奴隶制。

我无非想要说明,通过把工作变得充满活力、令人感奋和快慰,并通过注入一种对创造有价值的财富的渴望之情,从而使以艺术消除劳动弊端的目的趋于实现。

因此,我认为,既然我们不能通过仅仅追求表面效果而从事艺术——因为这种关注会使我们除了貌似艺术的赝品外,一无所获——那么,我们要做的,就是如何让这种"预兆"生存下去,可能的话,要努力把握它的内涵,观察它本身将如何变化。就我而言,我相信,如果我们努力去了解艺术的目的,而不关心艺术本身怎么样,我们会发觉,终于得到了自己想要的东西;不管它被称为艺术还是别的,至少,它是有生命力的,并且终究是我们渴望得到的。它可能引导我们进入焕然一新、令人眼花缭乱的艺术世界:在建筑上,样式繁多、富丽堂皇,全无猎奇怪诞的痕迹和旧时代遗留下来的弊端;在绘画上,中世纪艺术所达到的美与现代艺术的现实主义融为一体;在雕塑上,结合了古希腊的美和文艺复兴的表现手法,而对此,某些第三等级尚未发现。人们可以欣赏到优秀的、栩栩如生的人物形象,正如所有真正的雕塑艺术都具有的特性,它仍然是与建筑装饰密切相连的。所有这一切都是可能的;或者在另一方面,它也可能引导我们进入荒漠,而艺术在我们中间看来会死亡,或者在一个已经忘记了它昔日的世界上作茫无目的的垂死挣扎。

艺术就是如此,在我看来,只要各人都怀有希望,我也不可能让自己过多地考虑艺术未来的命运究竟如何;另一方面,希望只存在于剧烈的变革中。旧时代的艺术不再具有繁殖力,除了优雅地理想化了的充满惋惜之情的作品之外,不能再为我们提供什么,由于它的贫乏,必将面临死亡的命运。目前的问题是,它怎样走向死亡,是否还有希望。

那么,是什么毁灭了鲁昂、牛津那些令我惋惜不已的优雅的诗意?难道它的衰落是为了人民?是为了适应人们智力的发展和新的幸福观?抑或是被伴随着某种伟大的新生的悲剧所震动?都不是。破坏这些城市的美感的,既非"法伦斯泰尔"[①],也不是甘油炸药,它们的毁坏者不是慈善家,不是社会主义者,

① 法伦斯泰尔,法国空想社会主义者傅立叶幻想建立的社会基层组织。

不是合作主义者,也不是无政府主义者。它被出卖了,而且是以一种低廉的价格;它被那些贪婪的、毫无能力的白痴弄得一塌糊涂,这些人根本不知道生活和娱乐为何物,他们自己不懂得美,也不让别人享有美。这也就是为什么美的死亡会令我们如此痛心疾首——任何一个有感觉、有情感的人,如果为人民新的生活和幸福已经付出了代价,怎么能不为这样的损失感到痛惜?但是人民至今还和过去一样,仍然要面对毁灭了一切美的、名字叫做“商业化利润率”的怪兽。

还应当指出,假如这种情况继续存在下去,那么所剩无几的真正艺术也会衰落,留下来充当艺术的,只能是排除劳动者帮助的艺术赝品,这是由所谓“文艺爱好者”,即绅士小姐们经营的。毋庸讳言,尽管看到艺术赝品的堕落,看到它最终成为一种纯粹的笑柄并非难事,但是,如果艺术是作为人们称之为女士、先生的人的消遣玩物,那么,这种不知所云的艺术幻影仍然能取悦于一大群自封的艺术爱好者。

但是,据我看来,这种现象不至于继续到这种地步,虽然我敢肯定,社会的变革绝不会不去触及人们如今称之为艺术的东西,因为艺术的宗旨当然也包含在革命的目的里——即废除劳动的弊端。但是,如果说我认为社会基本的变化将解放劳动,并且在实践中使人获得平等的地位,将引导我们通过捷径迎接我前面提到过的壮丽的艺术新生,那也是言不由衷的。

为了节省人的劳动,机器将继续发展,直到大多数人获得足够的闲暇,能够享受生活的乐趣,直到他们事实上能够支配自己的天性,用不着担心如果不能过度地工作就会受到饥饿的惩罚。我认为这些都是可能的。当人们达到了这一点,他们必定会改变自己,并开始寻求自己真正想干的事情。他们很快就会发现自己干的工作越少(我指的是没有艺术伴随的工作越少),大地就越是一个更加理想的住处;因此,他们干的工作就越来越少,直到我在本文开始时谈到的活力情绪重新催促他们。但到那时,由于人们工作的减轻,人的自然本性就显得突出,将恢复它以往的美,并讲述艺术的古老故事。我们当然认为,“人为的饥荒”是由于为一个主人的利益工作而引起的,早就不应存在了;人们将自由选择他的工作。任何时候,他都可以把机器搁在一边,制造令人愉快和称心的手工产品;直到美好的事物的生产在所有行业中成为必要,并且能够寻找到人的手与脑之间最直接的交流。还有许多职业,比如农业,由于人们视自愿运用活

力为极大的乐事，他们绝不会想到要把个中乐趣让给机器的钢爪。

总之，人们将认识到，我们这个时代的人首先在增加他们的需求时犯了错误；他们中的每个人，都避免在满足需求的范围和过程中进行合作，这种劳动的区分实际上只能算是妄自尊大和懒散愚昧的新的、任性的表现形式，就生活中的幸福和满足而言，它远比自然的过程愚昧有害，这种东西我们有时称之为"科学"，而古代的人是不愿生活于其中的。

他们将发现，或者说重新发现，幸福的真谛，在于对日常生活的一切小事都怀有真诚的兴趣，在于通过艺术来提高自己，而不是终身营役于单调乏味的劳作，也不是自卑自弃；假如身处劣境，既无法以艺术滋养心境，也无法以机器减轻人的负担，结果是使劳动乏味和无聊，那样也应采取一种处之泰然的心境，视利益如浮云，既不值得为之烦恼，更可弃之如敝履。我认为所有这些，都会在去掉"人为的饥荒"这个羁绊之后得到实现。可以认为，那种在人类历史的黎明就已存在的冲力，直到今天仍然在推动着人们投身于艺术实践。

只有这样，艺术的新生才有可能。我想，它是一定会到来的。人们会说，这可是一个相当长的过程，这是事实，我甚至还把这过程设想得更长。我已经阐述了社会主义者或乐观主义者对此问题的看法，现在来看看悲观者论的看法。

能够想像得到，今天进行的对资本主义"人为的饥荒"的反抗，结果可能失败。那么工人阶级——社会的奴隶——将日渐堕落；他们慑于淫威，不敢反抗。然而，人之天性总是关怀着种族的永存，热爱生命的观念也深深根植于人们心中，因而他们学会了忍受：忍受饥饿、繁重的劳役、肮脏、愚昧和暴行；甚至到了今天，他们仍然在忍受这一切，而不去尝尝生活中的苦与乐，于是，他们身上希望的火花，男子汉的勇敢，渐渐地消失殆尽。

统治阶级的境遇也未必佳。地球上除了没有人烟的荒漠，到处都将是丑陋可怕的；与手工技艺一样，文学也会迅速变化，变得有条不紊，却智慧泯灭，变得独出心裁，但热情全无；科学则会变得日渐片面、不完备、烦琐而无用，直到最后成了一种迷信的堆积，反而旧时代的神学倒像是充满理智和开明。一切都将江河日下，直到人们长此以往，年复一年，世纪复世纪，实现希望的崇高奋斗被彻底遗忘，而人也成了一种难以描述的生物——不堪造就、毫无希望、了无生气。

那么，从这里能得出什么看法呢？也许，经过可怕的劫难，人会懂得与旺盛

的兽性搏斗，他将完成从兽到野蛮人、再到原始人的进化。几千年后，他可能重新制作我们现今失去了的艺术，他或许会像新西兰人一样，雕刻大的石块，也可能如我们在史前人类的堆积物中看到的那样，在清理干净的动物的肩胛骨上刻划野兽的形状。

然而，无论如何，悲观主义者认为反抗“人为的饥荒”不可能成功，因而我们只得不厌其烦地跋涉一圈，以期某些偶发事件、某些预想不到的后果给我们制造一个结局。

我不信奉悲观主义者的论点。另一方面，就推动人类进步抑或是促其倒退而言，我也不会认为这完全是一个关于我们意志的问题；然而，因为存在着被迫倒向社会主义者和乐观主义一边的人，我必须断言，希望还是占优势的，在无数个人的奋发努力中，蕴藏着猛冲的力量。尽管我知道，只要人们仍然在“人为的饥荒”的暴政下呻吟，就不可能认识艺术的目的，但我坚信，“艺术的目的”一定会被认识到。我要再一次告诉你提防推测。你可能特别热爱艺术，那么你将尝试用各种方法，通过唤醒它死去的外壳来让艺术复活。我要说，你必须寻求的是“艺术的目的”，而不是“艺术本身”；在这种探索中，我们将会发现，我们是置身于一个苍白而赤裸的世界上，我们的心灵只能更多地倾注于艺术，因此我们无法容忍艺术的赝品。

总而言之，请你和我一道来思考这些问题：人类最大的不幸，就是对邪恶熟视无睹，不会有比这更坏的事情了；不破不立，必要的破坏是不可避免的；无论是在社会上、在教堂里，还是面对王室，我们都必须果敢地不畏强暴、抵制谎言、无所畏惧，尽管暴行、谎言、懦弱都会披上忠顺、责任、情感等伪装，还会以天赐良机、美好天性、小心谨慎、仁慈宽厚等面目出现。世界的残暴、缺陷和不平等将带来它的必然结果，我们和我们的生活也正是这种结果的产物之一。但是，既然我们同时也继承了反抗邪恶祸根的传统，那么也就让所有认识到邪恶的人们都承继起这种优良的反抗传统。这样的话，就算它并不能给我们带来别的什么，但它至少可以给我们带来勇气和希望；怀着一颗充满希望的心灵投人生活，这就是艺术至高无上的目的。

左　拉

（爱弥尔·左拉[Emile Zola]　法国作家，1840—1902）

法国著名的自然主义作家左拉，少年时期即喜爱绘画。和塞尚早有友谊，并通过塞尚结识了印象派集团中的青年画家——毕沙罗、莫奈、德加、雷诺阿等人。他与马奈的关系则更深，写过不少评论马奈艺术的文章；他的小说《克劳德·兰太尔》即主要以马奈为模特儿。1866年，当马奈仍然处于被嘲笑和藐视的地位时，左拉曾写道："马奈先生将在卢浮宫中获得与库尔贝先生同样显著的地位。"

这里选译左拉《论马奈》中的部分。

论马奈

爱德华·马奈，中等身材。有着浅栗色的头发和胡子，细长而深陷的眼睛，闪耀着年轻人一样活泼的火花。他有一张特征明显的嘴：嘴唇薄，动得很快，嘴角挂着一丝嘲弄人的微笑。他的整个脸部优雅、机智，既有柔顺又有鲁莽，显出对愚蠢和平庸事物不屑一顾的神情。谈到对马奈总的印象，我们发现他是一个温文尔雅、彬彬有理的人，举止高贵，富有同情心……

爱德华·马奈是社交场中人。三年前，他与一位年轻的荷兰妇女——一位极有才华的音乐家——结了婚，过着有家室的生活，在心灵幸福的境地，他听不到民众的哭泣。于是，他陶醉于温情和一己的欢乐之中。上天慷慨大度，并不想剥夺这个流浪汉富裕和舒适的生活；他的财富足以使他在生活中扮演一个令

人生畏的角色,即不必看画商的眼色行事,而根据自己的信念来工作。

他向我承认,他崇拜天地万物。他发现晚会上高雅的芬芳和热烈的气氛中,有着神秘的乐趣。由于对鲜明、艳丽色彩的喜爱,他无疑地被这种气氛吸引了。然而,他的内心仍然深深潜藏着天生的对荣誉和高雅趣味的向往,这正是我在他的作品中所渐渐认识到的。

对于作为人类才智的表现形式的一切艺术作品,我都以同样的方式来接受。我同等地对它们感兴趣,这些艺术品都具有真实的美感:生活的美。生活被艺术无数次地表现,总是呈现出变化、新颖的面貌。批评家研究一件作品,他从中发现了对自然的有力和新鲜的解说,他就宣布这件作品是伟大的;之后,他断言另一幅作品是对《创世记》上帝造人的补充,那么,一个赋予自然界新的灵魂和见识的艺术家就产生了。这里,一般意义上的、滑稽可笑的标准不复存在。这样,人类的创造活动从过去延续到无尽的将来,每一个社会都将奉献出它的艺术家,而这些艺术家又奉献出有个性的作品。无限丰富的生活是没有哪一种制度或学说能够限制的,而我们,作为艺术作品的鉴定人,我们的作用却被限制在弄清各种气质的人所使用的艺术语言,研究它们,并陈述其中所包含的风格各异的东西。假如必要的话,哲学家会有能力建立理论准则,而我只想解析事实,艺术作品是单纯的事实。

因此,对过去的作品暂且撇开不谈。我心目中既没有什么权威,也没有任何标准,站在爱德华·马奈的作品面前,就像面对我愿意解释和评论的事实。

看马奈的画,最使我震惊的就是色调关系的极其准确和雅致。具体来说,比如在灰色的背景前,突出地画了一些放在桌上的水果,在一个个水果之间,由它们所处的前后不等的距离所决定,色彩的明度变化形成了一整个色阶。如果你一开始就把调子定得比实际更亮一些,那么你就必须保持这个较明亮的色阶;如果你把调子定得较暗,对色阶的处理也就相反。我认为,这就是称之为色阶规律的东西。在现代画派中,除了柯罗、库尔贝和爱德华·马奈,我不知道还有谁在人物画上坚持服从这个规律。这样的处理,使作品获得一种特别的透明度,具有深刻的真实感以及视觉上的魅力。

爱德华·马奈在开始作画时,一般总是把调子定得比自然界的对象亮一点



儿。他的画色调浅而明亮，有着稳定、沉着的青白色调。他的画通常以大面积的白色光线柔和地照亮对象，这里不存在一丁点儿的矫揉造作，人物和风景都沉浸在布满画布的柔和的、银灰色的氛围里。

其次，使我震惊的是作为对色调规律细致观察的必然结果。无论面对什么对象，他都能以锐利的眼光，察觉这个对象在很大范围内互相依存的颜色。比如一个以墙为背景的头像，我们看到的就是在或明或暗的灰色背景上的一个或明或暗的白色斑点，而与脸部相并列的衣服就变成与白色块相对比的或明或暗的蓝色块。由此而产生出一种非同寻常的单纯感——几乎没有细节——只有一个由恰到好处的、优雅的局部组成的总体，这些局部在几英尺的距离外，就能造成动人心弦的立体感。我之所以强调爱德华·马奈作品的这个特性，因为这是他在他的作品中占主导地位、起决定作用的特点。艺术家的整个个性，存在于他的井井有条的视阈中：他看到浅色，他看到大面积。

第三，使我震惊的是那种稍嫌冷静而又令人喜爱的魅力。但是别误会我的意思。我说的不是瓷娃娃的脸部那种又粉又白的模样，而是一种令人为之心动的真正的人的魅力。马奈是一个社交界人物，他的作品中当然有着优雅的特征，有着表明他喜爱沙龙气氛的柔弱、媚人。这是无意识的，是画家的本性。我要利用这个机会，再一次表示反对那种断言爱德华·马奈的画和查尔斯·波德莱尔的诗是一回事的说法。我知道，真实的同情心使得诗人和画家过从甚密，但可以肯定，画家从来没有想通过画面上的人物把理想放进画里去。我刚才对他的才能所作的简短的分析足以证明，面对自然，他是多么天真。他把若干对象和人物画在一起，仅仅是渴望获得美丽的色块和美丽的对比。把一个听命于这种热情的艺术家说成是一个神秘的幻想家，这是愚蠢的。

分析之后，就是综合。对马奈的任何一幅作品，仅需看它所包含的东西，那就是光线下的物体、现实中的人。如我所说，整个画面都是发光的浅色。在散开的光线下，脸部由大面积的色块构成，嘴唇变成了单纯的一笔，一切都被强烈的色块简化了，都从背景上突现出来。准确的色调把层次铺开，使画面充满了空气感，赋予对象以力量。有人嘲笑说，爱德华·马奈的作品使人联想起伊皮纳

尔人的木刻[①],这种说法包含着许多正确的地方,其实是真正的颂扬。两者的方法是同样的——用色都是一块一块的。区别在于,依皮纳尔工匠用的是纯色调,而爱德华·马奈使调子复杂化,确定了色调之间严格意义上的关系。比较一下这种简化了的图画和日本的版画,那就更有意思了,日本版画与其类似之处在于独特的优雅风格和富丽的色块。

爱德华·马奈的任何一幅画,给人的第一个印象是有点儿粗糙、干涩,这是因为,我们还不习惯看这样质朴、真率的对自然的解说。同时,我已说过,那种雅致明快的东西,也令人惊讶。起初,除了大面积色块之外,什么也看不到,很快,物体显出轮廓并处于适当的地位,紧接着,有力、结实的整体就显现出来。画幅产生出美妙的、粗放的自然效果(假如可以这样措辞的话),注视着这幅明亮的、严肃的图画,人们能感受到真正的愉快。走近画幅可以看到,技巧是精细而不是鲁莽的。画家只用大笔,但是非常谨慎,没有厚厚的颜色堆积,而是单纯的统一的色层。这个被人们嘲笑为鲁莽的家伙,有一种非同寻常的运用自如的技巧。如果说,他的作品有着独特的面貌,那完全是由于他观察和表现对象的极其独特的手法造成的。

总之,如果有人表示怀疑,并问我爱德华·马奈的语言新在哪里,我会这样说:他是用简洁、准确的语言来说话的。他的贡献在于,创造出了一种辉煌的、整个画面充满光亮的效果,准确而简洁;这是通过大块的组合和大的块面来取得的。

要了解和赏识这位天才——不能说这太啰嗦了——我们必须忘掉一千件作品。这里已不存在寻求绝对美的问题,画家所画的既不是故事也不是精灵;一般称之为"主题构图"的东西,对于他来说是不存在的。他给自己提出的任务并不是描绘这样那样的理念或历史事件。为此,我们既不应把他当做一个说教者,也不应把他当做一名文学家,只应把他当做画家来对待。他画人物画的方法,就像传统画家画静物画一样。我的意思是,他对眼前人物的处理,多少是有偶然性的,他感兴趣的只是按照他之所见,把他们安置在画布上,使它们相互之间形成强烈的对比。除了准确的、无夸张的表现,不要再向他要求什么。他不

① 伊皮纳尔人的木刻,意指粗朴的民间雕像。



会唱歌，也不是哲学家，他只懂得画，这就是一切。他有着抓住主要色调的天赋（这确实是他惟一的秉性），从而使他用大色块画的人和物有立体感。

他是我们这个时代的产儿。我认为，他是一个善于分析的画家。现在，所有的问题又都重新摆上议事日程：科学需要坚实的基础，因而转向对事实的准确观察。这个运动不仅已经在科学领域发生，所有的学科，所有的人类成就，都要为自然规律的确实的、权威性的探索所制约。在这方面，我们现代的风景画家比历史画家和风俗画家走得远些，因为他们已经研究了乡村，他们可以去画所经过的森林的某一处。爱德华·马奈在他的作品中应用了同一方法。当其他人绞尽脑汁地构想新的《恺撒之死》或新的《苏格拉底服毒》时，他却平静地在他画室的一角摆放几个物件和人物，一面画，一面分析它们的自然形态。我要再说一遍，他是一位直率的分析家，比起他的同行的抄袭来，他的工作要有趣得多，从而艺术本身也走向准确。他是一位解说家，对于我来说，他的工作有着巨大的魅力，是用有人情味的和独创性的语言写成的准确的记述。

有人指责说，他的作品模仿了西班牙的绘画大师。我得承认，他的早期作品和那些大师的作品可能有某些相似之处。人总是人之子。然而在我看来，从他的《草地上的午餐》起，他已经确立了我刚才评论过的个人风格。公众看到他画的西班牙式的景色和服饰，就断定他的原型是来自比利牛斯山的那一边，这或许是事实。从这里来看，指责他剽窃也不无道理。但是，要知道，如果马奈画了“爱斯帕达”[①] 或者“马约”[②]，这是因为他的画室里有西班牙的民族服装。他觉得这些服饰的色彩很美。他只是在 1865 年访问过西班牙。有些人观看他的作品，什么都看不见，而认为他是委拉斯开兹和戈雅的私生子，实际上，在他的作品中，属于个人的东西比比皆是。

① 爱斯帕达(Espada)，西班牙的斗牛士。

② 马约(majo)，指下层社会的西班牙青年。

马　奈

(爱德华·马奈[Edouard Manet]　法国画家,1832—1883)

马奈之成为印象派的带头人,主要是由于他与学院派绘画传统的明确的对立。他在科切尔的画室学习了六年,老师常不满于他的"草率"(不过他很好地学到了色调的变化)。类似《草地上的午餐》(1863,图㉒)、《奥林匹亚》(1865,图㉓)的题材,早在文艺复兴时就有人画过,其触怒艺术界的一个重要原因,在于他那种把一切都看做纯粹的"视觉对象"的艺术态度,还有汲取日本浮世绘的大块黑白与平涂的手法。

马奈很少写作或长篇大论地讲述艺术见解。这里选译的《论色彩》和《论简练》,是从与他同时代的青年艺术家的回忆中摘录出来的。

给方丹-拉图尔的信写于马德里。由于《奥林匹亚》招来了风暴般的批评,马奈为了求清静而外出旅行。信中表现出马奈对于西班牙大师由衷的倾倒。

对艺术的一些意见

论色彩

色彩——这是关系到欣赏趣味和感受力的问题。比方说,你必须要表达出点儿什么,否则,那就算了!除非你热爱绘画甚于其他任何事情,否则你就不是一名画家。还有,对自己的行业,仅仅懂得是不够的,还必须为之而感动。你难道不懂得,科学是伟大的,但是对于画家来说,想像力更为重要。

论简练

简练之于艺术，非但必要，而且优雅。言辞简洁令你思考，啰嗦则令人厌烦。因此，永远要向简练的目标努力。……在一个形象中，总是要寻找最亮的和最暗的，其余部分就会自然解决了，不会有太多的麻烦。然后，培养你的记忆力，因为自然除了向你提供信息外，不会有别的东西。它有如一排使你免于滑向平庸的栏杆。

给方丹-拉图尔的信

在这儿我非常惦记你，要是你能来看看委拉斯开兹的作品，该是一件多么令人高兴的事，仅此一项就值得到此旅行。所有这个画派的其他画家最好的作品，都和委拉斯开兹的作品一道陈列在马德里博物馆，但相形之下却大为逊色。他是画家中的画家，他的画使我充满喜悦而毫不惊奇。卢浮宫里的那幅真人大小的肖像画不是他画的，只有公主的那幅无疑是属于他的。这里还有一幅巨大的画，上面画着很多人的形象，就像卢浮宫里那幅题为《骑士》的作品一样，但是画上的男女头像是更为高级的，也就是说，非常完美，没有修补。人物背后的风景是委氏的一个学生画的。

这些作品中最杰出的典范，也许是所有作品中最感动人的一幅，就是目录上叫做《菲利浦四世时代的著名男演员》的那一幅。画的背景消失了，而围绕着人物的是空气，他穿着黑衣服，栩栩如生。还有《纺纱女》、阿罗佐·卡侬的美丽肖像、《宫娥》，还有《侏儒》，都是了不起的作品！哲学家的系列肖像，又是多么令人兴奋的作品！在所有的侏儒画像中，最好的就是正面坐着、拳头放在腰部的那幅。只要是真正的鉴赏家，都会认为这是一件精品。他的所有杰出的肖像画都值得推崇，那全部都是杰作。提香那幅声誉很高的查理五世的肖像，如果在别处看到会认为不错，如果放在这里，看上去会像是木头做成的。

还有戈雅！他的作品很有神采，可是，他以最奇特的方式模仿了大师，处于

一种亦步亦趋的状态。这里的博物馆有他的两幅骑士画像,尽管谈不上是上乘之作,但是属于委拉斯开兹的样式。直到目前,他的作品还未使我达到欣喜若狂的地步。这几天,我必须去看看奥修纳伯爵所收藏的他的作品。

现在,我内心颇有忧虑之感:今天上午的天气很不好,我担心原来打算画的斗牛士要被搁置了,何时再来画?明天,我将去托列多,因为刚才获悉,要去那里参观格列柯和戈雅的最有代表性的作品。

1865年,马德里

毕沙罗

（卡米尔·毕沙罗[Camille Pissarro]　法国画家，1830—1903）

毕沙罗是印象派集团的中坚和“老大哥”。

他参加了所有印象派的展览（共八次），并倡议建立互助合作式的“画家集体”。他运用新印象主义的色点分割法作画。他以温厚的情感所画的乡野与农民，则近于米勒。毕沙罗具有社会主义思想，欣赏普鲁东的某些著作。

路森（Lucien Pissarro，1863—1944）是毕沙罗五个儿子中最大的。二十岁赴英国时，毕沙罗几乎每天写信给他。信里讨论了艺术，也充满父亲的慈爱。

致路森

亲爱的路森：

1887年5月8日于巴黎

我与西涅克一道去了趟阿涅尔，摆画、挂画弄得我精疲力竭。……这个令人讨厌的展览会充满了资产阶级臭气，我尽了最大努力来忍受这一切。这只因为我想看到我的作品与已取得胜利的印象派领导者和追随者的作品放在一起。

显然，我至少应与其他参加展览的人一样，有十五幅油画在这次有决定性

的检阅中展出;也不应当把我的作品分散放置。莫奈、雷诺阿、西斯莱、卡赞[①]、拉法尼[②]、惠斯勒,他们的作品都是集中放置。其实我们的作品更响亮而有图案味,也更强烈。给我们的框子也差劲极了,衬锦也与作品很不协调。这些还无所谓,真正激怒我的是所受的轻慢待遇。皮提先生为了讨得一位对我的响亮作品无动于衷的外国画家的欢心,竟撤下我的《伊拉哥利平原》,换上莫奈的一幅黑画。我气愤之余,已无法对我的客人彬彬有礼,实在憋不住,大大地抱怨了一番。如果不是因为J.L.布朗[③],我肯定还会大发雷霆。我想了一下,还是冷静下来为好,以后再说。不过你简直不能想像这种环境奴役人到什么程度,有权威的人又是多么容易地限制他人的自由。甚至我的一张小画也被拒绝了;今天早晨我还提过抗议,他们答应给我再找个地方挂画。德·毕罗医生[④] 看来很喜欢我的画,他管我叫魔术师……希望他不是在吹捧。至于说科克特先生[⑤],他肯定不会吹捧我,他已难以容忍我的作品,这一点我感觉得到。不过我并不在意。

我的确太累了,因为我们从昨晚九点到今晨七点都忙于挂画。

我要去展览会了;稍迟些时候我会写信给你,告诉你某些人如莫奈这类艺术家的观点……这些观点只能说明他走向反面去了……

亲爱的路森:

1891年7月8日于伊拉哥利

今早收到了你的来信。——是啊,我亲爱的路森,我一眼就看出,在你那个受到赞扬的人物里(《森林妹妹》)有着伤感的和基督教的倾向;不是素描本身,而是那种态度、性格、表情和总的面貌。我知道你最初的想法与你从前相比算是传统的了。但就你的艺术来讲,人物本身就是传统的。我坚持认为,在你的

---

① 卡赞(Cazins,1841—1901),法国画家。试图振兴蜡笔画,并以擅长画忧郁而浓重的风景闻名。

② 拉法尼(Raffaelli,1850—1924),法国画家。擅画巴黎及市郊风景和风俗画。一度是德加的追随者,德加曾欲介绍他入印象派圈内,但未能成功。

③ J.L.布朗(John Leuis Brown,1829—1890),祖籍爱尔兰的法国画家。擅画马、狗及运动和军事场面。

④ 德·毕罗,罗马尼亚人,医生,印象派画家的朋友,专收藏莫奈、雷诺阿等印象派画家的作品。

⑤ 科克特(Victor Chocquet),法国海关局官员,印象派的支持者。

作品里不仅有着刺耳的腔调，还有一种伤感成分，这是典型的英国式、基督教徒式的；这种东西常在拉斐尔前派那里见到……或其他的地方。谈到观念，我的儿子，在你其他的版画中有成百的观念，都属于你自己——一个无政府主义者，大自然的钟情者；属于那个保留着伟大理想的路森，他保留着伟大的理想，直到人类获得另一种生活模式并对美的事物产生了不同的理解。一句话，感伤主义是更高的一种倾向，它不是风格而是观念。对恭维要不屑一顾！

普鲁东在他的《革命中的正义》一书中曾说过，对大地的爱是与革命相连的，进而又与艺术家的理想联系着。——这就是我们为什么根本不与克朗[①]计较；他没有意识到在艺术中应当追求什么。矛盾！的确如此，一个人处在那种环境中，他的作品必须适应那种环境。但又要在另外的方面找到自己的风格并利用它，还要设法使自己的风格为人理解。由此，某种权威就显得必不可少——但我们不是有了德加以及所有印象派画家吗？我们已经走上了正确的道路，这是条必然的、必需的道路，它将引导我们通向理想。至少这一切在我看来如此。

我此刻正在读普鲁东的书，他与我们在观点上完全一致。应当从头至尾通读一遍他的《革命中的正义》。你如果有机会研究一下这本书，你就会理解，那些跟随新潮流的人已受到资产阶级对新潮流做出的反应的影响。我们可以看看资产阶级是如何拉拢工人们！每个人不都是社会主义者吗？甚至教皇不也通力合作吗？这就是他们对新潮流做出的反应！我的儿子，有个目的隐藏在所有这一切的后面，那就是使社会主义运动失败。这种情形已经开始显露出来；因此，我们必须对那些打着为社会主义、为理想主义艺术、为纯艺术等等招牌而活动的人保持警惕。事实上他们支持的是一种虚伪的潮流，是一千倍虚伪的潮流，即使这种潮流满足了某类人的需要，但那不是我们的需要。我们必须树立一种完全不同的理想！我几乎可以肯定，保罗·亚丹[②]、乌利尔[③]以及所有的青

---

① 克朗(Walter Cran，1845—1915)，英国画家及装饰艺术家。

② 保罗·亚丹(Paull Adam，1862—1920)，象征主义作家、艺术批评家，他与巴黎的19世纪80年代和90年代的艺术思潮都有联系。

③ 乌利尔(G－Alberr Aurier，1865—1892)，象征主义作家、艺术批评家，同保罗·亚丹一道，与19世纪80年代和90年代的艺术思潮都有联系。

年作家或许出于软弱，都不自觉地投入到反革命运动中……因为他们相信他们正在干某种新事情！庆幸的是，革命提出了问题，革命更看到了许多别的东西。我希望能发现第一流的思想家。本来戈斯达夫·凯恩[①] 能十分理想地成为这一类思想家，但现在却不可能，因为他根本不相信人类天生的正义感。他反而以为人类的正义感终将消灭！我的儿子，这本书如此风行，令人吃惊。每个年轻人都可以读读它，同时可以略去一些段落，在这些段落里作者认为，通过类似国家组织方式竟可构成良好的社会——但这不是主要的。

放弃点彩主义

我相信我有责任要坦率地告诉你，我现在是如何看待我从前追随我们的朋友修拉，试图成为一个有体系的点彩派画家。我用了四年时间来实践他的理论，现在又放弃它，追回我所失去的和保有我所学得的，这里并不是没有痛苦和执著的斗争。我再不能认为自己是新印象派的一员，那些新的印象派艺术家放弃了运动和生命的表述，而追求一种全然相反的美学。也许这种美学对某种气质相应的人来讲是合适的，但它对我来说不合适，如今我竭力回避所有狭隘的、所谓科学性的理论。在多次的尝试之后(就我个人而言)，我感觉新印象派的主张无法适合我的情绪，进而无法使我表述运动和生命，无法忠实地反映变化多端和令人神往的自然，也无法给我的绘画以独特个性，因此不得不放弃它。此时如此看待这个艺术运动绝非为时过早。

给一位青年艺术家的忠告

寻找适合你气质的那一类自然。观察母题应更多地从造型的色彩的角度，而不是从素描的角度。不用强调便已经很清晰的结构，就没有必要强调它。精

---

① 戈斯达夫·凯恩(Gosrave Kahno，1859—1939)，象征派诗人、文艺评论家。

确的素描总有些枯燥,并且也妨碍对总体印象的把握;它也影响所有的感觉。不要过于细心地刻画对象的轮廓;素描关系常常是靠适当的色调和色彩的笔触。总的说来,最大的困难不是局部地画轮廓线,而是画内在的东西。画出事物本质的性情,用所有手段来表达它,而不必为技巧犯愁。作画时要对主题做出选择,看看什么放在右边,什么放在左边,然后同时画所有的对象。不要一点儿一点儿地画,而要一次把所有部位都铺上色彩,构成整体色调。用合适的色彩、色度及笔触来处理所有的对象,同时注意相关物体。使用小笔触,并且尽快地控制住自己的感觉。眼睛不要只注意一点,应当照顾所有对象,同时要观察各对象周围色彩所产生的反射色。要同时画天空、流水、树木、大地,使所有对象的处理都在同一基础上进行,不断修改直到满意为止。第一步就要使画布全铺上颜色,然后开始深入,直到你觉得没法再加任何东西为止。认真观察空间透视关系;从画面前景到地平线,天空的反射色,以及树叶的反射色。不要害怕增加色彩,要一点儿一点儿地使画面单纯。不要遵循法则、规矩来作画。画你所观察到的,你所感觉到的。大胆地画,不要缩手缩脚,不使自己失去第一印象才是最好的。在自然面前不要拘束,必须大胆,要冒着被表象欺骗和犯错误的风险。画家只有一个老师——自然;它永远是我们遵从的对象。

莫　奈

（克洛德·莫奈[Claude Monet]　法国画家，1840—1926）

早在1878年，评论家杜列（Duret）即指出："莫奈是最卓越的真正的印象主义者。"印象派对于表现外光和色彩上的革命，在莫奈的艺术中得到最完美的体现。

莫奈出身于中产之家，早年结识画家布丹，1859年到巴黎后受巴比松派画家的影响。1862年在格雷勒画室，与雷诺阿、巴齐伊、西斯莱等人同学，其后成为盖尔波瓦咖啡馆中艺术集会的骨干。1874年印象派的首次展览，他是积极的倡导者。正是这次展览中，他的《日出·印象》（图㉔）一画为这个画派提供了名称。

莫奈怕谈理论，极力避免任何艺术的法规和教条。这里选译的文章，是美国青年艺术家里拉·培瑞（Lilla Perry）与莫奈会面时（1889）记录下来的，正式发表于1927年。

谈艺术

撇开莫奈天生的认真和时时显露出的极为严肃的一面，他对许多奋进的年轻画家都是十分亲切的。他从未带过学生。如果他愿意教学，那他一定是最激励人的老师。记得他曾对我说："户外作画时，要尽量忘记你面前的对象———棵树、一座房屋、一片田地或什么的。要忘掉这些。你只需想，这里是个小正方形的蓝色块，那里是一个粉红色的长方形，这里是一片黄色。你就这样画，好像对象原本如此，原本就是这样的色彩和形体，直到画面使你对于面前的景致获

得一种自己的纯真印象。”

他说过，他真希望自己生来就是瞎子，然后突然得到视觉，这样，他就是在完全不知道面前对象是什么的情况下开始作画。他坚持认为，对于对象的第一眼，可以说是最真实、最无先入之见的印象。他说到，一上画布就应当尽可能把画布铺满，无论多么粗略，这样才能在一开始便定下整个画面的基调。为了说明这一点，他拿出一幅只画过一次的画，画布铺满笔触，每笔间的距离约一英寸，笔触粗约四分之一英寸，笔触一直铺到画布边。然后他又拿出画过两次的画，在这幅画上每笔间距缩小，对象也显得更明确些了。

莫奈的绘画哲学是：画你真正见到的东西，不要画你认为应当看到的东西；不要把对象画得好像在试管里似的各个分离，对象是被阳光和大气包围着的，蓝天在阴影部分也有反映。

他说，人们责备他完成的作品太少，但他总是反复修改，只有当他觉得再无法加强效果时才罢休。几年后他又作组画《塞纳河上的岛屿》。这些画都是莫奈在一只小船上画的。其中许多都是拂晓前所作，颇有点儿柯罗的效果。柯罗就喜欢在拂晓前作画。他给我看这些画时，谈到他画这些画比他画其他作品用的时间都长。过了一会儿，他又回到这个话题，又说一遍，他总是尽可能不断地修改。他认为这个主题较易画，光线也比较平常单纯，所以他作画的时间也长些。这套组画和那套《白杨树》(图㉕至图㉚)都是在那只小船上画的，船底很宽，船上还装有许多可放画框的槽子。他告诉我，《白杨树》组画的其中一张，当时外光效果只持续了七分钟，或者说直到只剩一抹残阳时，他才拿出那些画布画画。他坚持认为，一个画家最重要的，是能注意到什么时候外界效果在变化，这样才能得到对大自然某一特定方面的真实印象，而不是在拼凑一张图画。拼凑的图画，过去和现在都太多了。他承认画开了手是很难及时停住的，因为画家已全神贯注了。他又加上一句：“我有那种力量，那也是我惟一全部的力量。”

雷诺阿

(奥古斯特·雷诺阿[Pierre August Renoir] 法国画家,1841—1919)

雷诺阿是印象派中最重视传统的艺术家。前辈色彩大师——华托、夏尔丹、弗拉戈纳尔都为他所借鉴。

雷诺阿青年时期曾从事画瓷的工艺,到巴黎学画时与莫奈、西斯莱等人同学。

雷诺阿擅长画娇好的女性和天真的儿童。不仅在当时,即使在今天,他的画在西方社会中依然为普通人所欢迎。

《关于艺术的谈话》是雷诺阿的儿子伊安的记述。另外还选译了雷诺阿笔记中的一部分。

关于艺术的谈话

我喜欢漂亮的东西,如富丽的丝织品、闪闪发光的钻石等等。但我不敢穿上或戴上这些玩意儿。如果真有人穿戴上这些玩意儿让我画他,我可得好好感谢他们。另一方面,我也画廉价的小玻璃装饰物和用两个苏(旧法币)可买三英尺的棉织品。艺术家决定模特儿——既是,又不是。我需要感受围绕着我的富有刺激性的生活激情,我永远需要这样。

我极厌恶"肉"这个词,它已被用滥了,为什么不找个同义词来代替它呢?我喜欢的是皮肤——年轻姑娘的皮肤,那粉红色的皮肤表明她良好的血液循环。但我最喜欢的还是安详和从容。

对过去多愁善感,这不坏。当然,我也怀念那些手工雕版和那些乡村木匠

做的家具;在那样的时代,每个工匠都可以表现自己的想像力,都可以把自己的某种情感表现在所制作的任何小的物品上。今天,要想得到这种乐趣就得去做个艺术家。那就不得不给自己定下任务,这实在是一种令我讨厌的事。另一方面,如果是在路易十五的统治下,我也许被迫只能画特定的主题。在我看来,我们这个运动最卓越的一点,是我们把绘画从主题性中解放出来。我随意地去画花,也简单地称之为花,不要求它们讲述故事。

有些艺术家企求把自己暴露无遗地呈现给公众,其结果却显出世俗性格,甚至不是他本人。那不过是一种罗曼蒂克,带着自我表白、眼泪和痛苦,事实上,那不过是三流演员的故作姿态。而有时又会出现一位拉斐尔,他只不过想画些与小孩在一起的美丽少女,并题为"圣母",可是,却能以最动人的恋情表现出他自己。

我一生都在犯错误,年龄大的优越性就是能很快地意识到自己的错误。

每个人,每处风景,或是每一个物体,都至少具有某种令人感兴趣的性质——尽管有时或多或少地隐藏着。一个画家发现了这种隐藏着的价值,人们就会立刻为这种美叫好。老柯罗开了我们的眼界,使我们见到莱茵河的美,尽管那条河与其他河流没有什么异样;我也相信,日本的风景也不比其他地方的风景更美,问题是日本画家知道怎样去发掘对象中隐藏着的价值。

笔　　记

关于艺术的基本观念,所有我称之为语法的东西,可用一个词来概括:无规律。

地球不是圆的,柑橘不是圆的。柑橘的各种组合的形状,重量都不相同。把它们分成四份,各部分含有的核子数量不会相同,每颗核子也各不相同。

例如树叶,从同一种类的树上摘下十万片树叶,也不会有绝对相同的两片。

例如圆柱,如果用圆规使它均匀,它也就失去了生机。

用规律来解释无规律。规则和匀称依据眼睛来决定,这样才有价值。用圆规做出来的规则和匀称毫无价值。通常人们总是拜倒在希腊艺术(外露)的美

面前,余下的似乎毫无价值。多滑稽!这好像告诉我,金发碧眼的女人比浅黑色的女人更美;或者反过来,浅黑色的女人比金发碧眼的女人美。

不要重建,只需修复被损坏的部分就行。

别以为历史会重复。

最少量地运用被称为想像力的东西,才会成为最伟大的艺术家。

要想成为艺术家,必须懂得自然的法则。

对艺术家的惟一奖赏就是有人去买他的作品。

艺术家应节制饮食,放弃正常的生活。

德拉克洛瓦从未得过奖。

何以在所谓野蛮时代艺术被人理解,而在我们今天文明进步的时代却正相反。

当艺术成为无用的东西时,末日也就降临了。……人们对其利益从不损失一半甚至一部分,则此时所有的事物也就到了头。

如果艺术是多余之物,那又何必歪曲它或者装扮它呢?……我只希望舒适么?那样的话,我就自己订制家具,要一幢不经装修的房屋……只要必需的东西……如果真能这样,我将会是个懂得趣味的人。然而达到单纯的理想,几乎是不可能实现的。

艺术日趋衰落是因为眼睛已经失去了观看的习惯。

艺术确实存在,但人们不知道去何处寻找它们。如果要求创造作品的那个人是瞎子,那么艺术家将无事可做。我所希望的是打开敏感者的眼睛。

并不是所有希望成为敏感者的人都能如愿。

有那么一些人,无论他们怎样努力,都未能成为敏感者。

有人给了我的朋友一幅大师的作品,这位朋友很高兴客厅里有这么一幅无价杰作。他向每位朋友炫耀。一天,他匆匆地来看我,显得十分兴奋。他天真地说到,直到那天早晨,他才真正懂得那幅画为什么好。以前他一直像一般人那样,感兴趣的仅仅是作品上的签名。这样说来,我的朋友正是成为敏感者了。

一个时期里重复曾在另一时期的所作所为,这是不可能的。因为观点不同,更不用说工具不同、理想不同、需要不同,或是画家的技法不同。

一位暴发的绅士决定建造一座城堡。他要求城堡的设计必须是最时兴的。

结果最时兴的是路易十三式。不用说，他去找了一个建筑师，让他仿制了一座路易十三式的城堡。在这种情况下我们责备谁呢？

艺术爱好者是可以教诲的人，也是应该授予勋章的人——勋章不必给艺术家，艺术家对这类事毫不在意。

在瓷器上作画的画匠只是复制他人的作品。他们之中从未有人想过应该去瞧瞧自己笼里的金丝鸟，弄清它的脚究竟是怎样的结构。

从事装饰艺术的人，最好找到便宜和环境好的小客栈住下来。我说的是小客栈；如果你愿意的话，老师较少的学校也行。我不想要我的学生被磨得无棱无角，磨得比我的花园还要整齐。

年轻人应当学会自己观察事物，不要总是征求他人的意见。

瞧瞧日本人是怎样画鸟画鱼的，他们的方法很简单。他们在村边坐下来注视鸟的飞翔，通过仔细观察，他们终于明白鸟的运动；画鱼也是如此。

大胆地去看看那些辉煌时代的大师的作品。他们在规律中创造了无规律。威尼斯的圣马可大教堂，整体上看，谐和、均衡，但局部处理无一相似。

在可能被遗忘的威胁下，艺术家必须坚信自己，只倾听一个声音，它来自真正的大师——自然。

越依赖好工具，雕塑也就做得越乏味。

日本人的生活很俭朴，这使他们有时间到处游览风景和沉思冥想。他们充满热情地注视着一片草叶或飞鸟，或鱼游在水里的美妙姿态，然后回家。他们满怀美好的思想，并毫不费力地把这些思想融进自己描述的对象中。

我相信，在至高无上的大自然面前越谦卑，我离造物主便越近；我接受他要我在生活中扮演的角色；不带有任何私利地尊重自然，首先不应向他索求任何东西，相信创造一切的造物主什么也不会遗忘。

我只信仰，而不寻求理解。我不希望给予塑像或绘画以什么名称，尤其不希望予以造物主的名称。因为造物主凌驾于所有已知物之上。依我之愚见，为这类目的所做的事都是一种欺骗。

去看看人家做了些什么，但绝不要模仿除了大自然以外的任何东西。人们常常竭力培养某种并不属于自己的气质，这样画出来的画绝无个性可言。

一个勤奋的工作者和艺术家，其大敌就是机器。

一般说来,现代建筑师是艺术的大敌。

既然人们这么爱戴共和国,为什么没有一座共和国的塑像如希腊人的雅典娜神像一般美? 难道人们对共和国的爱不如希腊人对神的爱?

有人想像,不用花大力气就可以再来一次中世纪和文艺复兴。那不过是模仿外表。等做够了这类傻事之后,再回到最初的起点看,将看见我们偏离它们本来的精神有多远了。

艺术家的君王——造物主本来是淳朴的。

德　加

（爱德加·德加[Edgar Degas]　法国画家，1837—1917）

德加出身于名门富家，并且具有顽强的个性。这使他与印象派集团中的其他人并不十分合拍。

德加曾在安格尔的学生拉冒特（L. Lamothe）的画室中学画。参加印象主义的艺术活动之后他仍主要画人物，大多是室内景，而且强调用线。他喜欢画运动中的对象（《芭蕾舞》、《赛马》[图㉛]等），对于日本的版画和新兴的摄影术都曾进行研究。

这里选译德加1863年至1867年所写的笔记中的若干节。此外，还选译了法国象征派诗人瓦勒莱（P. Valery）对德加的记述。1892年瓦勒莱到巴黎后与德加相识，后来写了《德加·舞蹈·素描》一书。贝特·莫利索（Berthe Morisot，1841—1895），是印象派中的女画家，对德加的回忆摘自她的笔记。

笔　记

必须弄清，“掌握对象”与“素描”是两个完全不同的东西。

我不喜欢听见人们像孩子一样，站在玫瑰色的、红润的人体肤色前嚷道：“啊，多么有生命，多么有血色！”人的肤色，特别是我们白种人的肤色其变化如大自然其他事物：田地、树林、高山、流水、森林一样，变化多端。人们有可能发现，一张脸与一个卵石之间有如此之多的相似处，犹如两个卵石。这是因为人们都希望看到两张脸之间的相似处（我是就形式问题而言，并不涉及色彩问题）。我们还常常发现一个卵石与一条鱼、一座山、一只狗的头颅或浮云与马等

有相当多的形式上的联系。

因此,我们绝不只是本能地去说:必须处处寻找敷色方法,以及在活着的、已死的及正在生长的东西之中寻找结构上的相似处。例如,我能很容易地回忆起某种头发的颜色,因为我有了某种观念:这头发是光滑的胡桃木、亚麻或七叶树果壳做成的。经过形式处理,便会画出真正的头发,或是软软的、轻盈的,或是蓬乱的、厚重的。这些都出自一种色调,这种色调几乎完全是胡桃木的色调、亚麻的色调或是七叶树果壳的色调。于是,人们在不同的基底上用不同的方式作画,同样的色调都会显现出;在一个地方是一种物体,在别的地方又是另一物体了。

做有表情的头像(用学院风格)对现代情感进行研究……这里指的是拉瓦特,所谓具有相对意义的拉瓦特,象征着我们这个时代而非过去……

多画一些夜间效果的画,如灯光、蜡烛效果等等。精彩处不仅在于表现光源,而更在于表现光本身的效果。今天这部分艺术会变得令人刮目相看——难道能视而不见吗? 多画素描。哦,精彩的素描! ——装饰性是把一物与另一物联结起来的聪明办法,弥补两物之间的差异也正是通过这两种联结,这就是装饰的本来意义。

画肖像,画那些熟识的典型情势中的人物肖像,把他们的脸部表情画得与他们的身体协调一致。那么,如果大笑是某人的典型特征,就画他大笑的表情——自然,有许多感觉无法表达。

从俯视的角度画了许多肖像后,我还要从仰视的角度画一些肖像——坐得离一个女子更近一些,从较低的视点去看她,我会看见她的头在枝型吊灯里被水晶玻璃簇拥着,等等;画些简单的东西,例如不移动的侧身像,但画家要不时移动。同样,画正面像,画一件家具或一间起居室也要不时移动;画舞蹈者,一组运动着的手臂或一组不动的腿,但画家自己则要不断围绕对象改变角度,等等。最后,研究某一形象或物体,无论对象是什么,都要从各种角度去研究它。也可以用镜子来达到这一目的,这样画家就不必四处移动,只需把镜子降低或倾斜就行了。当然画家也可以不断移动,改变角度。画室作业:围着房间摆几排板凳,以便习惯于从上面和下面的角度画对象。通过镜子的反射画对象,以



便摆脱精密的描绘风格。

画一张肖像画，要对象站在楼下，画家在楼上，以此培养把握整体形式和表情的习惯。画画绝不要图快。如报刊新闻大量删减舞蹈者的手臂、腿或背部。画理发师的鞋子，画他的手，画剪得糟透了的发型……舞蹈时裸露的脚、动作等等。

画各种日用的东西，并与男人或女人的生活相联系；如刚脱下来的女紧身衣，并保留着身体的形状，等等。

画一套表现乐器和演奏家的画。乐器的形状，小提琴家的手、臂、颈部的扭曲，巴松管、双簧管吹奏演员腮帮的时鼓时消。

用蚀刻法画一套表现丧事（黑色的变化）的画。飘拂的黑面纱，黑手套，殡车，送葬的人，如威尼斯的轻舟一样的殡仪车。

画一组烟。吸烟者吐出的烟，烟嘴冒出的烟，香烟，雪茄烟，火车机车头冒的烟，高高的烟囱上冒出的烟、工厂的烟、汽船的烟等等。被桥截断的烟团、蒸汽。

画一组夜景。夜景里无穷的对象。咖啡厅里面，从镜子中反映出灯光的不同明度。

画面包店、面包、被雇用的面包师。或采取从面包店地下室向上看的角度，或从街上通过烟孔向里面看的角度。粉红色面粉的色彩变化，馅饼的漂亮曲线，各种静物，不同的面包——大的、小的、鸡蛋型的、凹型的、圆型的等等。在色彩上做实验，灰白的面包，黄的、粉红的面包。一排排面包的透视关系，面包店那迷人的布置设计。甜饼、小麦、磨粉机、面粉、布袋、担夫。

从未有人从下面、从近处采取人们从街边经过时望见纪念碑或房屋的角度去画纪念碑或房屋。

谈 艺 术

素描与形式不是一回事（瓦勒莱）

德加喜欢谈论绘画，但却不能容忍其他人这样做，更不能容忍作家们对此

高谈阔论。于是,在这种情况下堵住人家的嘴就成了他的本能。

由于我还不算什么作家,也由于多次听他重复这个警告,所以并不十分震惊。相反,我以能使他发怒而感到开心。我常说:“那么,请讲清楚你所谓的素描究竟指什么?”

他常常用他那著名的原理回答:“素描与形式不是一回事,素描是看待形式的一种方式。”在这种情况下,暴风雨就会发生了。

“还是不明白。”我总是喃喃着,暗示他的解释对我来说毫无意义。

立刻,他便暴跳如雷。我只听见他嚷嚷不停,说我对艺术毫无所知,艺术与我无缘……

我们双方都有自己的理由;对德加的定义和解释人们怎么理解都行,所以我实在没有权利就定义及其解释去诘问他。

我很清楚他的意思是什么。他是要人们将他称之为“掌握对象”或对对象的传统再现,与他称之为的“素描”或一种“改造”区别开来。他的所谓改造,是指对精确的再现——例如显像描绘器所显示出的精确再现——这种改造又因各个艺术家观察对象和工作方式的不同而产生不同的效果。

只是由于线条笔法和明暗处理的过程中所显出的“个人偏见”,才使艺术成为可能。

我用来说明“掌握对象”恰当方式的那个显像描绘器,最易使我们从任何一点上开始作画,使我们忽略整体观察,不去努力寻求线条与表面的联系,也就不能使我们把“被看见的”对象转换成“被体验的”对象——即个人行为。

当然,有些工匠有着不可否认的长处。他们的作品如同显像描绘器所描绘出来的一样精确、平整、真实,也同样地缺乏热情;他们在技巧上越趋于完善,他们的作品就越没有个人特征。可是在艺术家那里,情况为之一变。艺术家的价值就在于“不重复”之中。这种“不重复”与艺术作品的倾向或者意义相结合(一个形象、一个场面、一处风景),便能揭示出“一种才能、一种意愿和一种必然”,这是完全个人化的:个人的再创造和改造的能力。对象本身不能揭示出这些东西,不同个人的再创造和改造能力又互不相同。

德加说的“看的方式”也需要予以充分的解释,它包括生存方式、能力、知识及意态……

他常常重复一句名言。我想这句名言大概是他从左拉那里借来的，左拉又引自培根。德加用这句名言来界定艺术：“人类是自然之大敌。”余下的工作是确定每个术语的含义。

贝特·莫利索忆德加

[以下是德加在贝特·莫利索家餐桌上的谈话，莫利索记录在笔记本里。]

德加声言，对自然的研究毫无意义，因为绘画艺术是面对传统的问题，最好是去向荷尔拜因学画。那位马奈，尽管他夸口说自己忠实地模仿自然，实际上是世界上最墨守成规的画家。他真正是笔笔有来历——例如他从不画出指甲，就是因为哈尔斯未画过指甲。

[这里看来德加弄错了，哈尔斯画过指甲，包括那幅《笛卡儿肖像》。(记录者补充)]

[与马拉美进餐时的谈话]艺术就是谎言！也只是某个时候，故意地去探究才可以解释一个人何以是个艺术家。对象对每个人都显出同样的外貌……

德加说：“橙色的色度强，绿色起中和作用，紫罗兰色转暗。”

西涅克

(保罗·西涅克[Paul Signac] 法国画家,1863—1935)

保罗·西涅克不仅是新印象主义的主要画家,而且是它的理论家。

他原来学建筑,后改学绘画。初学印象派的风格,结识修拉(Surat),即追随修拉开创新印象主义运动。他除作油画外,并善作水彩画,始终坚持色点分割的方法。毕沙罗称他"肩负着新印象主义的全部重担"。西涅克的作品对于20世纪的现代艺术具有一定影响——包括表现派、野兽派、未来派、立体派等。这些画派认为色彩不仅仅模仿对象,而且是一种表现的和画面构成的手段。

1899年西涅克写成《德拉克洛瓦与新印象主义》一书。下面选译其中一部分。

新印象主义的基本理论

Ⅰ 关于新印象主义

A.认为新印象主义就是在画布上画满许多小色彩点,这是个流传甚广的错误。以下我们要说明这点,不过这里先要申明:"点"这种中性方法与我们在这里要保护的画家的美学观毫无关系,也与这些画家所运用的"分割"技术毫无关系。

新印象主义不是“点”，而是“分割”。

“分割”，就是通过以下方法来调动一个人所有的对于光、色与和谐的分析欣赏能力：

1.对纯色素(对所有光谱的色相和所有色度的色相)的视觉综合能力。

2.对不同成分(局部色彩、受光色彩以及它们之间的相互影响等等)的分离能力。

3.对这些成分和它们的协调性(根据对比、层次、光的法则)的平衡能力。

4.对适宜画幅尺寸笔触的选择能力。

以上四段话中，规范化的方法可使新印象主义画家操纵色彩。此外，新印象主义的许多画家还得用更为神妙的方法决定线条、动势，以使画面和谐，处理适当。

因此，对色彩和线条做到心中有数，画家就能决定一幅画的线条和色彩的构图，根据线条和色彩的构图就能使动势、色度和色相的控制符合画家想要表现的主题。

B.在深入讨论之前，让我们借用卓越的天才德拉克洛瓦的权威。我们所表明并据此总结出“分割”的那些色彩、线条和构图的规则，早被这位伟大画家广为传布了。

现在我们接着对新印象主义者的美学观和技巧的各部分逐个讨论；然而把它们与德拉克洛瓦在他的信里、文章里和三卷本的《日记》里就这类问题写的看法相比较，我们就会看到这些画家只是遵循这位大师的教诲，继续这位大师的研究。

Ⅱ 德拉克洛瓦的贡献

半个世纪里，德拉克洛瓦都在力争获得更多的光和色，给那些后继者以可追随的道路和可达到的目标。他仍留给了后继者许多要做的事，但由于他的贡献和教诲，使后继者的任务变得简单多了。

他向后继者证明所学的工作方法的优势、相互联系的优势、逻辑的优势。这些优势绝不妨碍画家的激情，恰恰相反，这些优势往往加强了画家的激情。

他传给他们决定色彩的法则的秘密:近似色的统一性,对比色的协调性。

他向他们表明那种平淡、毫无变化的色彩方法,比较起由不同色彩成分相结合所产生的震撼力来,是多么低劣。

他坚定地对他们强调视觉综合的源泉,使创造一种新的色相成为可能。

他建议他们尽可能地抛弃闷色、脏色和单调色。

他教导他们不必在调色板上把颜色调得灰暗,就可使色相得到规定并能得到色度。

他向他们指出色彩的精神影响,以及这种精神影响对作品效果所做的贡献;他教导他们进入色相和色度的美学语言中去。

有能力的创作者同样是伟大的教育者,他的教诲如他的工作一样有价值。

布格罗

(W.布格罗[W.Bouguereau] 法国画家,1825—1905)

布格罗曾在美术学院任教二十五年,获得无数次各种奖誉,是19世纪最后三十年法国官方艺术最突出的代表。他善作历史画、宗教画和人体画。

布格罗曾自称:“我是一个地道的折衷主义者,我接受和尊重一切认真研究自然和探求美的各种学派。至于玄妙的印象主义或点彩主义,我看不出它们的道理。”

这里选译布格罗1885年在法兰西学院的致辞。他认为,成为一个画家最重要的就是技术,文化课和其他文化修养不是十分必要的。

法兰西学院致辞

学院的最早编制是根据专业的严格区别而分为各个不同的学会,而且在每一学会里再作进一步的划分——这种编制方式的设想是明智的,其效果也令人满意,而且应该越来越得到强调。因此,当我看到美术学院反对我们时代的这种需要时,不能不感到遗憾。美术学院的这种革新想要挣脱所谓前人的“狭隘的偏见”,而且相信进行绘画、雕塑或建筑学科的学习并无多大困难,因而要求考生马上进行所有这三门艺术的考试,甚而还要考历史,从而使考试更为混乱。我担心这种革新只会消耗考生的体力,因而我想借这个极为难得的机会,在诸位学识渊博的听众面前谈谈我的一些想法。

我相信,在艺术家的初级教育中,不应以强制的方式把理论插进来。青年

人正处在易于感受的阶段,首先必须进行的是眼与手的训练。只有当学生们学会了素描和懂得各种具体的艺术步骤,只有当他们选择了符合自己趣味、能够发挥自己才能的艺术样式时,他们才会感到他们的工作还需要进行专门的研究,这时才能使他们更有成效地提高自己。

一个人在制作一幅艺术品的同时,总可以获得一些知识,但是决不会——我坚信这一点——在一个人成熟以后还能弥补由于缺乏实践而造成的技巧缺陷。还有什么更大的痛苦,能与一个艺术家感受到无力表达出自己的想法相比?

任何希望从头学会每件事物的人终生都将是一个学生;他会变得很有学问,但他将永远无法达到他所准备从事的艺术的目标;他的创造性会受到抑制,也没有给予他的想像力以发展的时间。我们决不能被那些文艺复兴时期的伟人们所制造的幻象引入歧途,他们是列奥纳多·达·芬奇,是拉斐尔和米开朗琪罗,就像那些强健的女像柱一样,它们巨人般的肩膀担承着那个时代的一切领域的知识,它们是那个非凡时代的卓绝产物,是一种神秘的力量的结果。然而现代艺术也将产生一大批值得子孙传扬的艺术家的名字,因为即使现代的艺术家的知识不是包罗万有的,但他们至少在大自然中寻觅着美、意境和真理……

事实上并不存在象征艺术、社会艺术、宗教艺术、纪念性艺术;惟一存在的艺术是对自然的表现,作者的惟一理想是表现出自然的真谛。看看维也纳的维纳斯,谁能怀疑这是一位伟大艺术家的作品?只要你看看做者是以何等充沛的爱心去雕凿肌肤,极度精心地使重力正确地落在大腿上,并在脸上刻出一个令人爱慕的酒窝!

在古代的作品中,可见大自然是丰富多样的灵感的不竭源泉。以一种相对有限的因素——如一个头像、胸部、手臂、躯干、腿、腹部——它提供了多少杰作!那么,为何还要苦心搜求其他事物来描绘或塑造呢?……

正如你所见到的,我是非常折衷的。我接受和尊重所有的绘画流派,只要他们的学说是以对自然的诚实研究和对真实与美好的探索为基础的。至于对印象主义者和点彩派画家,我不作探讨,我不理解他们。我看问题的方式与他们的不一样,也不想一样。这就是我对他们持否定意见的惟一原因。

勃克林

（阿尔洛德·勃克林[Arnold Bocklin]　瑞士画家，1827—1901）

勃克林出生于瑞士并长期活动于德国，曾在杜塞尔道夫学习，后来移居意大利。

勃克林常常被列为19世纪后期的象征主义画家。他的创作是理想化的、浪漫的，并且常常有神秘的色彩。他的作品有时把古典神话与德国民谣相混合，创造出一种奇异而忧郁的诗意。勃克林的艺术见解与同代的霍德勒很接近。他的代表作《死亡之岛》把精微的写实手法与神秘的梦幻结合在一起，对20世纪超现实主义艺术有一定的影响。青年时代的基里柯在慕尼黑学习时十分崇拜他，并临摹过他的作品。

下面的信件反映了他艺术观的一个方面。

给梅里安-艾斯林的信

亲爱的先生：

罗马，1865年9月26日

整个夏天因为各种事情妨碍了我回复惠函。起初连续几个星期发烧，身体非常虚弱，打不起精神来工作；刚开始有了好转，又出现了高热。这些，都在作品上留下了痕迹。疾病和对自己的怀疑结合在一起，困扰着我的心。当重新看到眼前的一条平坦大道时，已经好几个月过去了。众所周知，人并非石头做成的，这种情形无法使人变得爱说话，因此我感到，只能依仗您的宽容。由于我对

作品不满，连拍照的事也耽搁了。这件事我想等到画得好一些再办，也免得您过分失望。

您认为架上绘画不能像装饰艺术一样来处理，但是却要达到一种明确的具体情绪的表现，这一点恰恰影响了我对这幅作品的考虑。另一方面，细部或其他的装饰方面可能过分突出了。在各种情况下，这要取决于各个艺术家主要的和基本的想法。讨论这个问题要花太多时间，我就不谈了。我以为，一幅画不能使观者厌倦——局部要与整体协调，局部有时会处于非常次要的地位，但它本身还应该是美的。美术是为了使人幸福，而并非要人痛苦。近年来，为了掌握更为有效的技能，我已经作了多次实验，然而并没有斗胆把它们用在您要的画上。因为我可以证明，如果运用得当，油画是可以少用调色油而获得一种完美、艳丽且又耐久的鲜明色泽的。我想在12月或明年1月完成这幅画。但我想过后再等几个星期，以便听听别人的意见，作一些必要的修改。到目前为止，我是很小心地把作品藏起来的，以免被不成熟的评论引入歧途。当然，到了最后阶段，行家的意见是必不可少的，因为眼睛对画得不好的地方也会渐渐习惯。我还要鼓起勇气征求您的意见，对一幅小小的额外作品，我不持异议，只要有机会让我去完成您和我自己都满意的作品。

顺致诚挚的敬意

您忠实的A.勃克林

利伯曼

(马克思·利伯曼[Max Liebermann] 德国画家,1847—1935)

利伯曼在德国的艺坛上,类似巴比松派画家之于法国,他喜欢画乡野的农民;较后时期的作品,则综合了写实主义与印象主义的风格。

他起初就学于魏玛,随后到巴黎,在库尔贝的门徒匈牙利画家蒙卡契(1844—1909)影响下,成为一个法国派的写实主义者。不久到巴比松村作画,向往米勒的艺术(他们未见过面)。他的著名作品有《老人之家》、《牵羊的妇女》等。

这里选译的几封书信写于19世纪末和20世纪初。《艺术家信仰的自白》一文写于1922年。

书简

致封·赛德里茨

尊敬的赛德里茨先生:

1894年4月1日,柏林

感谢您赐赠的书,我已于昨天收到。

我自认为无权评论,但我早就同意其中有关伦勃朗的一切论述了。弗罗曼丹曾于某处言及伦勃朗,说"他之所以画得好,是因为他感觉好"。所以,谢天谢

地，感觉又开始在艺术中占据上风了，伦勃朗比其他大师更接近于我们。

我们由于另外的原因，还把伦勃朗视为极端现代的大师，这就是他对自然的虔诚。诚然，新唯心主义者想用真正的艺术应当超出简单的摹写自然来说服我们，相反，我想新唯心主义者、象征主义者最终必将垮台，因为被艺术所认识的自然，乃是借助热情而感受到的自然。证据就是 15 世纪意大利文艺复兴的艺术家，而更重要的是伦勃朗；他们诗意地感受大自然，承认自然乃是最伟大的艺术家，我觉得，当我们现在吃力地回头去寻找已经被抛弃了的通向自然的路，却朝着虚伪的道路，即所谓“诗意的迷宫”狂奔的时候，首先是意大利人，再有伦勃朗，又显得何等的天真无邪啊。就让那些应当知道这点的人们去警惕罢，我可并不打算在您面前唠叨这些亟待解决的问题，只是想对您的礼物表示感谢而已……

忠实于您的马·利伯曼

致威廉·博德

1905 年 8 月 27 日，阿姆斯特丹

来函收悉，感谢之情难以言喻。费得恰在我处，他所流露出来的青年人的憎恨，叫我非常开心；他确认(您对此不要见怪)，我们在气质上有某些相似之处，费得的意思是，您一个人能够也应该拿出“权威性的意见”。

如果那时我请求您不要发表您为《艺术和艺术家》杂志写的文章，只是因为怕这篇文章将会被虚伪地解释为似乎您是我们的敌人。我还认为挂在我们展览会上的许多作品并不好，但是我睁一眼闭一眼，而且有时合上双眼。(难道您不也这样做了吗？难道每个处于负责岗位的人不需考虑现实中存在的人们吗?)我不会愚蠢到请求您去歌颂我们的展览。您也不一定这么做，因为这是违反您的信念的，谢天谢地，我也无须向您请求这个，否则我明天就会辞去在“西赛西奥”的主席职务。那是另外一个话题了。照我的意见，关于现代艺术应遵循的路线问题，您将会同意我的见解。我们的路线只有一条，这就是源于研究

自然的路线。神秘主义者、倾向性的艺术家是我们的共同敌人。只存在着无倾向的艺术。谁要是给艺术提出任何目的,当然就会站到虚伪的道路上。什么是民族的艺术?因为丢勒(尽管父系属匈牙利人)出生于纽伦堡,所以他就多半是德国的艺术家吗?恰恰相反,因为丢勒是天才,只是偶然地在纽伦堡出世,我们就把他的创作风格称之为德国的。Post hoc ergo Propter hoc(在此以后,意味着正因为如此)。难道米勒在创作上不是更像德国人,而门采尔更像法国人吗?如果需要,大慈大悲的上帝就会创造出天才:只有天才而不是强大的君主,才给艺术指示道路。自然乃艺术之师,正像挂在这里动物园的题铭所记的那样。“如此将必胜”,这样的召唤也适用于每个艺术家。依我之意,这正是应该公开讲明的,而您个人具有足够的权威讲明这点:无论过去的或是将来的艺术都应当从研究自然出发,埃及人(在莱登有出色的埃及博物馆,您看到过它吧?是公元前3600年左右的文物)、希腊人、意大利人和德国人就是证明。谁要是在讲坛上宣扬任何什么其他的东西,都必须打断他的话。艺术是明确的东西,而不是每个人都可以随意解释的僧侣经文。

伦勃朗是一位大智者,因为他是天赋其才,而托德先生特赐其才的艺术家,他善于明晰、淳朴地表达自己的深刻思想。对于自己,谁爱怎么想就怎么想,那与我有何相干,反正我只能根据他的创造给予评价。

况且油画乃是平面的艺术!不能用它来吹牛,它也不可能被歪曲或被暗中偷换。它应当明确地表达艺术家的思想;假如没有这个,那就意味着艺术家或者思路不清,或者还更糟,他不能明确地表达自己的思想,这意味着他是个拙劣的家伙。请原谅我写得太长,可是今天是星期日,饭后晚上九点,假如我不工作的话,我便写信,为了忘掉这里的极端寂寞,就像刚学歌的孩子们,当他们感到害怕时,他们就唱歌。我今天又在极端困难的外在条件下工作了八个小时。勃克林和托玛给安排得很舒服,他们会“发明”嘛。但是,在艺术中,发明只能建筑在“修饰”自然的基础上,每个人都能虚构绘画;连莱辛和歌德都在给绘画出题材。艺术家只有借助于风格和方法来把握题材,并显示其才能。有多少浮士德被杜撰出来,又有多少圣母被画出来呀!

伦勃朗是怎样给《圣经》插图的,而我们的同胞们,不管他是谁,又是如何做的!光有良好的意愿还不行;卡尔内留斯曾为崇高的思想所鼓舞,但是难道他

能够给自己的思想注入活的灵魂吗？创造生命也就意味着创造艺术。

忠实于您的马·利伯曼

附：我完成了十三本草图，供"买主们"选择。这样，您就不必同"灵犬"卡西列尔弟兄打交道了。（我不知道，您是否考虑过与艺术商或出版商打交道？）您将能直接从我这里得到它（将是很便宜的一打）。

致威廉·豪森施泰因

尊敬的豪森施泰因先生：

1925年8月25日，旺泽

非常感谢您盛情地寄给我您的论及我的文章，当然，我已经怀着极其满意的心情在《晨报》上读过它了。您为我勾画出来的肖像，是以这样深沉的爱构思的；我把这篇文章读给我的新的情人——俄罗斯美人听，她的肖像我去年画过一张，这张画大概在丢森多夫展出。现在，我正在自己的花园里画她。给您画的肖像像吗？我希望它是像的，它甚至有点儿把我迷住了。不管怎样，文章是生动的，而这在任何艺术和所有艺术论文中是最基本的东西。不然的话，我们现在还不如去翻阅狄德罗的《沙龙》或莱辛的《戏剧》呢！

我记得，安纳托里－法朗士曾在某处说过：艺术，只能用艺术的方法去论述。客观美的判断概念具有其内在的矛盾性，而主观判断，充其量不过表达写作者的意见。康德有一次曾嘲笑德国人是把艺术的美学列入科学的惟一民族。当然，艺术理论家应该掌握艺术史，必须像艺术家研究自己的手艺那样去研究和教授艺术史。但是，如果不添加某些肯定的东西，去统一和组织那些没有用准确的语言表达出来的东西，即使最精致的手工艺品也不能成其为艺术品（正如您在自己的文章结尾中所指出的）。为什么我们认为弗兰斯·哈尔斯的肖像很像呢？因为它使我们信服。而为什么肖像具有说服力呢？因为他的肖像是栩栩如生的。

每一个天赋的艺术家，同样也是天赋的能手，只要他在构思，他一生都要苦于克服技术难题，那么，事实上他苦恼的并不是技术，而是苦于如何实现和表达自己的想像和感觉(正像塞尚所指出的)。他越是简练和明确地表现自己的感觉，他就越是大艺术家，其余的一切都无关大局。您对所有这些比我了解得更透彻，我无意对您阐述自己的美学信仰，而只想感谢您的珍贵文章。

希望当代人，也可能是后代人，能用您的眼光来看待我。转致我的妻子对您的友好问候！

忠实于您的马·利伯曼

(程永江译)

艺术家信仰的自白

一种理想，必须出现在每个形状、每根线条、每一笔触之前，这是美学上的一个无可争辩的且不容置疑的原理。否则，外形可能很正确，笔法也很好，但却不能被看做是有艺术性的。只有充满生气的形式才是艺术的，只有由创造性的精神产生的作品才是艺术的。

因而所有艺术形式本身都是富有理想的形式，除非是谈表达的方法，否则讨论自然主义的形式将是没有意思的。用以代替"理想的—自然主义的"说法，我们或许可以采用席勒"素朴的"和"感伤的"术语。因为，如果只有理想主义的形式——也就是说，一种理想在前的形式——那么就可能没有自然主义的形式与之相对。假如"理想主义的"和"自然主义的"这两个术语用于表达艺术家与自然之间的各种关系——一个艺术家更专注于再现自然——那么，"素朴的—感伤的"这一术语和它们的意思更为接近。这里，我们还要引用席勒的精辟说法："艺术家或则就是自然，或则寻求自然。在前一种情况下，产生素朴的艺术家；在后一种情况下，产生感伤的艺术家。"所有艺术家之间，在理想主义与自然主义艺术家之间，只有程度上的差别。

但是在他们之间，存在着一种天生的差别。我要说的是天才们创造的形

式,也就是不可学而得之的形式。在这里,我避开了正确的学院派的形式不谈,那是能够学会而且必须学的,就像一定要学习语法一样。

形式是所有造型艺术的基础,这是不言而喻的。但尤有甚者,它还是造型艺术的目标和顶点。没有形式,提香、丁托列托、鲁本斯、伦勃朗、戈雅、马奈等画家的作品就会成为波斯地毯,它们只是模仿生命的画,而不是有生命的画,它们就没有灵魂。

然而是什么使灵魂注入形式?是什么使得纸上难解的符号、画布上斑斑的色彩能给予我们一种最强烈的超越世俗的感情震动?

除了精神,除了把生命注入到粉笔、画笔中去的精神,还能有什么呢?只有精神,才创造现实。

这个从古典主义艺术批评家开始,从莱辛、席勒、谢林开始就属于美学范畴的正确认识,在我们这个时代既被滥用又被误解了。它不仅被人用来为最愚蠢、最荒唐的谬论作辩护,而且还把这些东西当做典型来推广。因而我们在学术著作中(或在那些想具有学术性的著作中,不包括那些哗众取宠的拙劣作家)谈到,艺术直到如今,已经被看成是"机械的照片"了,而表现主义,则首次用"想像的绘画"来取代观察的绘画。

然而每一幅成为艺术作品的绘画,不都是富有想像力的作品吗?仅靠观察做出的画,只能是照片。写实的画家同样优秀,如库尔贝、莱伯尔、门采尔和马奈。按照他们所见,描绘了现实生活,而同时这也是他们主观的现实。

最严重因而又是最不可原谅的一个美学上的错误,就是假定一个画家越忠实地描绘了自然,他就越缺乏想像;就是认为当理想主义或表现主义解释自然时,写实主义或印象主义仅仅是临摹了自然。

是否忠实地表现了自然,并不就是用来衡量写实的或想像的绘画的标准;艺术家个性的高尚和有力才是决定的因素。如同照相机那样准确地表现自然,就会使艺术品变得像把马画成犀牛一样可笑。

一个艺术家或是密切地接近客观现实,或是采取退避和漠不关心的态度,或是抄袭现实,或是创造出某些新东西;也不论他是否是一个艺术家,只有他本身的实际才是决定性的因素。

歌德写给席勒的信中说:"艺术始终必须留在现象的王国里。"……正如在

最真实的形象后面一样，在最富幻想的形象后面，存在着人们看不见而只能感觉到的形而上的、无形的东西。

变无形为有形，这就是艺术。艺术家如果不愿意通过表现现实来获得隐藏在现象后面的不可见的——我们称之为灵魂、精神、生命的——东西，就不能算是艺术家。但是如果有人愿意牺牲有利于表现他强烈感情的现象，他就是一个傻瓜。我们怎么能够抛开自然来理解超自然的现象呢？

所有的造型艺术（对诗也适用）都是一种“类比”。离开了自然，哪里找得到类比的象征物？艺术家的想像力必须从感觉中去寻找象征的材料，而感觉中的材料又得之于自然。如果没有现实，也就不可能有艺术。正如阳光，我们眼见不到，它也就不存在。

所以，艺术家为了类比，就得从现实中选取材料，显然，与现实的关系决定着他的艺术。

一个艺术家对自然的模仿，仍然是一种新的创造，是由于他用自己的而非他人的眼睛深入和渗透自然。但艺术的视觉不仅意味着眼的视觉，同时还意味着想像力的视觉。艺术家确立一个自然的概念，但只是属于他自己的。所以，这里存在着极大的区别，一个仆从看世界，只能看到他主人身上的微小的错误和缺点。而艺术家则不同，只有把世界看做一个充满生命力的整体的人才是艺术家。只有在自然中能感受到上帝精神的人，才有能力表现真实生动的事物，只有泛神论者才做得到，我想，这就是歌德一生探寻斯宾诺莎，并对他表示无限崇敬的原因。艺术家把现实看做一个并非停滞而是变化的过程。有人问库尔贝，为什么他要经常画苹果和梨，库尔贝回答说，我是有所感动才画的。并不是说表现了某种自然概念或如何去表现这个概念，就可以成为艺术家。

感觉其实是这样的东西：向概念转化造成了哲学家，赋予其形式，就造成了艺术家。只有音乐家是独立于自然之外的。画家、雕塑家和诗人，都是依赖他们自己的创造物的，他们的脚一踏上大地，就能通过思想的力量达到超凡的境界。但这里有一条界线，就是无论造型艺术还是诗，绝不能歪曲自然的本源的形象而导致不可认识的地步。

莱伯尔

(W.莱伯尔[W.Leibl] 德国画家,1844—1900)

莱伯尔是德国19世纪后期最重要的写实主义画家。曾在慕尼黑学画,然后到巴黎,受库尔贝的影响,1869年慕尼黑展览会上,莱伯尔的《老妇人》得到库尔贝的赞赏。

他的《乡村教堂的三个农妇》是公认的杰作。莱伯尔早先曾以阔大笔法作画,这幅画却运用了极为精严的写实技巧。创作中克服了许多困难,费时数载始告完成。他曾在几封书信中向母亲叙说创作的经过。

就《乡村教堂的三个农妇》给母亲的信

贝柏林,1879年3月18日

在广阔的乡村,置身于那些生活于大自然的人们中,画家能画得更为自然。我在慕尼黑的经历证实了这一点:在那个城市,绘画仅是一种习惯,是一种运用机敏的眼光进行的熟练行业,但缺乏创作冲动或任何独立的看法。无论被称做历史画,还是风俗画或风景画,这种东西根本算不得艺术,不过是对令人发腻的事物的肤浅的抄袭。

贝柏林,1879年5月20日

我以相当大的耐力,才在这样的环境下完成了这幅困难多、细部复杂的绘画。很多时候简直是不顾死活地在画。到目前为止,教堂冷得像坟墓一样,手指完全冻僵了,并且有时光线还非常暗,根本没法看清正在画的东西。不必说,

甚至要在一个规定的日子完成这画的最微小的考虑,也会把这画彻底弄乱,因而必须做不会在慕尼黑展出的思想准备,但也用不着不安。即使作品无法展出,它的作用仍是存在的。近来,常有村民来参观,在画前,他们常情不自禁地合拢了双手,还有人说:“这是大师的作品。”跟那些所谓画家的意见相比,我一向更注重普通村民的意见,因此,我把这位农民的评论当成了一个预言。

1879年11月

您要是以为作品最近可以完成就错了。如果您亲眼见到,就不会认为这样一幅画能在您希望的时间内完成。当我想快一点儿的时候,就得付出更大的代价。因为仓促涂色的部分令人烦躁,使我不能听其自然,于是就得全部刮去,重新开始。

1880年6月26日

我仍然工作得满头大汗,也就是为了每天画那么一小块。这足以令人精神错乱,画画需要铸铁般的忍耐力。

1880年11月15日

关于健康,我没有怨言,虽然每天还得在教堂工作,但在乡村我感觉良好。谈到这画,我的运气就不行了,甚至没法完成最后一个手指头。画了相当长的一段时间后,模特儿的眼睛发了炎,成了肿块,那就连头也画不成了。我的耐心正经受着痛苦的考验。

费德勒

(康拉德·费德勒[Conrad Fiedler] 德国批评家,1841—1895)

费德勒本身的职业是律师,但与雕塑家海尔德布兰、画家马里埃斯是好友,并且和他们一样长住意大利而偶然回慕尼黑。

费德勒是19世纪后期欧洲重要的美术理论家。他继承并发展了康德的美学观,不仅影响到意大利的美学家克罗齐(Croce),而且在相当程度上影响了德国美学家沃尔夫林(Wolfflin),因而对20世纪的艺术起了作用。

这里选译的论文最初发表于1876年。

论艺术作品的评判

艺术才能的一个主要要求,就是要具有肯定事物性质的特别精确、敏锐的感受能力。根据记载,我们确实可能发现,在以往杰出的大师中,有一种对于整个自然对象的感觉和感情上的深远的联系。然而,艺术才能的标记绝不在于这种精确的感受力,具有这种感受力只不过是艺术及其他精神生产主要的先决条件:如果不力求以直觉的力量把握自然,也就不可能征服自然以达到较高的精神自觉。然而,艺术家是凭藉着超越于感觉之上的能力成为艺术家的。当然,在艺术活动的各个阶段,感觉都伴随着艺术家,使他与事物保持着一种不断的、密切的联系,感受还使艺术家具有一种与这个世界发生联系的生活激情,感觉给他提供素材,对素材的改造,就是他精神产品的完成。当然,尽管完善他的感觉是可能的,但他必须始终能够以明了的心智来把握。虽然艺术家的创造也可能仅仅建立在非常强烈的感情基础上,但甚至在最强烈的感受经验中,艺术家

的心智也保持着清晰的对客观事物感兴趣的冷静态度和造型创造的能力，所以这个艺术创造仍然可能是由他更为非凡的心智力量创造出来的。

在科学对世界提供了解释的时代，对这些解释的兴趣不仅迷住了最有天才的人物，而且还渗透到所有受过教育的人的圈子里去。我们接触到这样一些基本点：第一，客观事物的外部现象与科学知识试图引出的内在含义相比是不必要的；第二，科学业已达到了一个完全的对客观事物外部现象的理解，并把这种认识仅仅看做达到更高认识的初级阶段。

在所有科学中，自然科学是最需要依靠对客观事物的外形和变异以及局部和整体关系的精确观察的。人们必须准确地观察对象，重视外在的状态，记录、整理它们，为的是从中获得有关它们的心智图画的结论，而不让直观的感性知识背离特殊的目的。但是，为了科学的意图，人们需要一件丰富的对自然的感性认识，他们懂得，抽象思维的偏好致使获得感性认识非常之难。人们在把感性认识转化为抽象概念方面走得越远，他们要想停留在感性认识阶段就越不可能，哪怕暂时停留也不行。如果用对自然的认识来作为判断艺术作品的尺度，并且认为艺术作品只是自然的翻版，那么，他们对于自然感觉力的贫乏，其本身也就立刻显示出对艺术作品的要求的贫乏性。他们相信，他们能够检查艺术家有关自然的知识，能够把他们观看自然的方式转移到自然的艺术模仿中去。而实质上，看到的只是抽象概念的精确的图解。这种探求的结果，只是为了更容易地认识那些复杂世界里难以掌握的现象，于是一幅艺术作品总是被当做唤起知觉，分析自然，把整体分为各个孤立的碎片和部分的工具，因而他们也就忽视了理解艺术的意义的整体的感觉。

人的感觉只要服膺于某种意图，它就受到限制，就失去了自由。只要存在着这种意图，感觉就只是工具，而意图一旦实现，感觉就显得是多余的了。如果其他的精神活动只有证明对于某些明确的目的有用时才被承认，我们就会把这种估价看做局限于狭小心胸的意识。当人们一旦发现生活需要自由地使用他的力量时，就会感到一种不可抗拒的动力。诚然，自由地运用精神的能力，作为

最高的人类成就是值得骄傲的。可是,这种理所当然地被我们认为人们能够从事的活动,即把握可见世界的活动,是一个最为复杂的过程。人们懂得使自己更加注重观察事物以及记忆已经获得的形象的必要性,这一点是可以肯定的,同样可以肯定的是,感觉作为达到一定目的的工具即增加了它的重要性,除去应付日常生活的琐事,感觉就成了为高尚抱负服务和尽力的工具。但是,感觉的目标总是预先被规定了方向的,一旦获得设置的目标,它的任务也就终止了。

具有感性的理解能力和自由地运用这种能力,是艺术家与生俱来的基本特性,对他来说,感性的经验是从一种无偏见的、自由的活动开始的,这个活动不含有任何超越其自身的意图,否则便会终止。感觉经验能够单独引导艺术家创造艺术性的造型。对于艺术家来说,世界向他显示的是外貌,他从整体上接近它,并且努力再创造一个整体的视像。他试图在精神上占有和用于征服世界的精华,就存在于可见、可确知的客观结构里。从而,我们了解到,艺术家的感觉经验可以是无穷无尽的,可以没有目的,也可能在超越自身时完成它的结构。同时,我们还弄清了,对于艺术家,感觉经验必须具有直接的意义,并且要独立于任何可能产生的目的之外。

当我们站在非艺术的立场上处理与世界的关系时,艺术家与世界的关系对我们来说是费解的;然而一旦我们把这种关系看成是他形象化的理解力和对象之间的一种初级和特别的联系,我们就容易理解这种关系了。这种关系建立在人的精神本性的需求上。通过人的心智的特殊力量直接把握可见世界,艺术的起源就是如此,并赖之以存在。这种关系的重要性只存在于人们活动的特定的形式中,依仗这种活动,人们不仅试图把可见世界引入意识的领域。甚至他的本性还强迫他这样做。处于这种状态,艺术家会发现,他所面对的世界并没有特别地选择他,反而是他自己的天性决定他的选择。他与对象之间的关系并非间接而是直接的。他用以对抗世界的精神活动也并非偶然而是必然的,并且他精神活动的成果也不是次要和多余的,而是一种极高的成就,如果不是想降低自身,那么它对于人类的心智就是必不可少的。

艺术家的活动经常被说成是一个模仿的过程,这种错误的想法必将招致新的错误。

起初,人们要模仿一个对象,可以只靠制造一个与之相像的东西来达到目

的。可在二者之间是否存在着一致？艺术家能从自然对象原型的特性中得到的东西其实是很少的。如果他想模仿自然，他的摹本就会具有对自然对象完全不同的成分。他就走在侵犯自然创造物的路上，这是幼稚而又愚蠢的企图，这种企图常常以有创造才能的大胆的面貌出现，然而通常是建立在思想贫乏的基础上的。在涉及这种努力的地方，艺术就会是毫无价值的，要模仿自然，肯定会远远地落在自然后面，因为已经有了原物，所以这种不完美的模仿必然会暴露出既无用处又无价值。

仅以抄袭外部现象为目的的模仿，意味着在自然中存在着由艺术家处理的物质对象的实体和固定形式，而对这些形式的复制纯粹是一种机械活动。因此，就引起了这样的要求，一方面，艺术的模仿要服务于较高的意图——就是说，它应该是表现某种独立存在的事物的方法，然而是在可视的领域，而不是在不可视的领域里；另一方面，艺术家在模仿中，应该把自然描绘得更加纯净、高贵和完美。出自表现的需要，它将使自然的模特儿受自己指挥，既然他是创造者，自然就要呈现出应该有的样子为他服务。可这样一来，狂妄就会得到辩护，而任性也就成了智慧的力量。人所具有的不受拘束的想像力，就使极度的虚荣心更加膨胀而被当做艺术创造的力量。艺术家一心想要虚构一个与真实的世界无关并超出于它之上的世界，一个摆脱了尘世的世界，一个可供他自由驰骋的世界。这是一个与自然王国相对的艺术王国，这个王国把自身的存在归功于人类的心智，因而不恰当地认为自己具有较高的权威。

实际上，艺术活动既非奴性的模仿，也不是任意胡为的感情表现。确切地说，它是自由创造的组合。任何被模仿的事物首先都必须是存在的。但这个仅仅是通过艺术的表现才出现的自然，怎样在艺术的成品之外和先于它就已经存在了呢？简而言之，人只能是以直观的形式来创造他的世界，也可以这样说，在进入到我们明察秋毫的知觉以前，什么也不存在。

谁敢说科学是对自然的模仿？当然人们也可以这么说，就如同说艺术也是一种模仿一样。不过在科学上，人们更容易看到同时存在着一种研究和简洁的陈述，这不是别的，正是利用人的精神特性把世界引入可理解和领悟了的实体。一旦人从蒙昧中醒来，具有了高级的清醒的意识，就有了科学思维这种天生的必然的活动。艺术和科学一样，是一种研究和发明，而科学也如艺术，是一种精

神的组合与创造。艺术和科学都必定是在这种情况下产生的:人的具有悟性的意识,必定迫使他去创造世界。

创造一个科学地理解了的世界,这种需要只有在一定的心智发展水平上才能产生,创造一个这样的世界也才可能。同时,只有当被感知的世界出现在人的面前时,某些事物并应提高到更为丰富和更具形式感时,艺术才成为可能。这个转变是由艺术幻想的能力造成的。本质上说来,艺术家的幻想不是别的,而是我们把握世界外部现象时需要具有的某种程度的想像力。

但是,我们的能力是软弱的,我们的世界依旧是苍白和不完美的。只有从广袤无垠的世界中唤起强有力的想像和不倦的热烈的活力,人们才能尽快地发现他所面对的无限复杂的任务,也才能轻而易举地找到他自己的方法。而只有幻想的目光可以远远越过局限,在最狭窄的范围内,把被愚昧的心灵钳制的丰富的生命解救出来,召唤到一起。人们凭藉直觉上升到精神存在的更高境界,由此感知到大千世界中曾给人类心灵带来无穷困扰惶惑的种种形象,其实是单纯而清晰的。当人们发现他所面对的可见世界像谜一样不可思议,有一种内在的需要和运用精神力量的冲动驱赶着他的时候,当可见世界像一大块混乱的泥团压在他身上,他与之搏斗,并赋予其外形的时候,艺术的活动就开始了。在艺术品的创作中,人与天奋斗,但不是为肉体的生存,而是一种精神需要。因为正如艰苦奋斗要有奖赏,人的心理同样需要获得满足。

因此,独立于艺术之外的现成的俯拾即是的形式,对于艺术毫无用处。确切地说,艺术活动的起点和终点都在于创造原来没有的形式。艺术所创造的,不是那个世俗世界的翻版,艺术创造的世界是依靠艺术的知觉并为其服务的。正因为如此,艺术活动所处理过的材料是无益于艺术的。因为艺术自身即是直接丰富人的精神领域的过程,所以,使艺术活动受到激励的是那些尚未被人类心智接触过的对象,艺术不是给已经以任何方式存在过的人类精神创造形式,艺术试图创造出可用以表征人类精神的各种形式。为了达到形式,艺术不是从抽象思维开始的,进一步说,它力图达到的是从“未定形”到“定形”,在这个过程中,艺术全部精神上的意义就被发现了。

马里斯

(汉斯·冯·马里斯[Hans von Marees] 德国画家,1837—1887)

19世纪下半期,有几位德国画家活动于意大利。马里斯即其中重要的一位。

马里斯的作品对他同时代德国艺术家影响甚大。虽然他受过学院的训练,但他追求一种更为洗炼和具有纪念碑性的效果(如《划桨的人》)。人们常把他比作法国的夏凡纳。马里斯的绘画强调线的表现力和装饰的效果,对新艺术派有一定影响。

下面选译他给费德勒的信。

给费德勒的信

罗马,1882年1月29日

我认为天生的画家是这样的人,他的灵魂接受了自然赋予他的理想,对于他们来说,这个理想从一开始就代替了真实,他毫无保留地信仰这个理想,以至把一生的工作都视作在这个理想的指引下,认识他人,审视自己。"理想"这个词,是非常容易被误解的。依我之见,对于每一个有创造性的艺术家,理想首先存在于这样的事实中,也就是说,他眼前的每件事物都展现了自身的全部丰富性和无穷的价值。因此,画家的精神要及早进入这个方面,就像反射一样,他的才能也必然要转向这里,努力以高度的技巧去描摹,青年时期才会进步。

我至今记得非常清楚,在我五岁的时候这个世界是怎样出现在我面前的,

并记得当时我怎样立即试图用绘画的语言来抓住这些印象。但也正因为如此,困难就产生了,因为一个人严守某种事物,事物对人的影响就固定了。即使影响是无害的,一般来说,也会成为个人和意想不到的事物间的一堵墙。(当然,只有揭示了现象的本质的人才是艺术家。直到如今,所有用语言和规则来概括本质的尝试仍然是徒劳的;当这样一种意想不到的事物再次出现时,自然本身就会出来调停。很明显,在从菲狄亚斯到委拉斯开兹的多不胜数的艺术作品中,我所能理解的,仍然只是那些能打动我并给予我启发的作品。明白了这一点,就会懂得,一个时代和这个时代的偏好对一个艺术家来说影响甚微,正如最时髦的服装,仍然能装扮一个旧式的货真价实的人。)(在圆括号里,我想插入另一段:就是说,艺术决没有过时,不管它是新是旧,它都没有改变或将会改变人的感情。最好的艺术不是激情,这也说明了为什么古人把艺术称之为神圣的。)我刚才之所以谈到我的童年,是因为从一开始我就想说,在我内心,有一个据以做出判断的标准。准确地说,做出判断已成为我一生中的主要任务,因为如果没有成熟的判断,甚至天才也一事无成。"他看得到就是好的",一个艺术家最终要有能力这样说(因为他仅仅是凡人),即使只看到部分的形态也是好的。虽然是凡人这一事实使得要成为一名艺术家非常困难,但是二者又是不可分的。因此,他也就不能避免要尽可能成为一个纯粹的人的问题。我知道,以纯朴的态度看待自然是人们童年时获得的最可爱的天赋,没有其他方法获得这种指导,也没有其他方法去学会如何发现一种可以理解的表达方式。(一幅艺术作品容易使人接近,仍然是其最可赞赏的特点之一。)在生活中,人一旦成为保守派,就只会注意艺术的功利性,其余的一概不管。假如不了解自己的弱点,人也就不能相应地改变自己。

艺术家进行自我征服而达到自我控制,只有这样,才能在他来回摇摆的热烈感受和冷静判断之间找到一种平衡。最幸运和最好的艺术家,是那些最容易完成自我克制的人。我所说的自我克制,是在最严格的字面意义上来说的……即不炫耀才能,不卖弄学问,而只是在恰当的范围之内运用它们。因为这将证明,稍为过火的力量都无法让最简单的艺术任务得到单纯的解决。一个人即使不能达到完美的境地,他仍然要向这方面努力。那么,如果他成为一个谦虚的人,就要学会为自己确立界限和目标。不管是谁,想要做超出自己能力的事情,

并不能证明他具有多么惊人的才智。如果艺术家完成了他力所能及的每件事，就已经达到了他才智的高峰。我想这是极为难得的，那就是能够把主要的功业建立在纯粹的人性和道德的动机上。但无须讳言，外部的环境需要很大的力量去应付。就这一点，我要说，艺术家必须与外部环境作斗争，并且要战胜他自己。因为，必须在他的作品中完成一个大胆而不受阻碍的转变，或者至少要从世俗的眼光中脱离出来。

罗马，1882 年 2 月 5 日

依我看来，凡是投身到艺术实践中去的人，都必须尽力与自然之间求得和保持一种公正无私的关系。这只有在艺术家尽可能不与偶然的社会现象、与资产阶级的狭小气量接触的情况下才有可能，这种状态的外部标志，就是青春时代不可摧毁的新鲜感。

如果一个人能成功地透过自然的外表而抓住其实质，那么，人们对他艺术中的自然也就比较容易理解了。建立一种准则来判断人们应该和能够达到的目标，对自然和对艺术的理解力两者都是完全必要的。（作为一种鼓舞和煽动，我们能够回忆起莱辛的《拉奥孔》对德国文学所产生的非凡的有利影响。造型艺术在这里是不存在问题的，莱辛只是把它当成一种对照物。）与我上述有关的，就产生了这样一个问题：是否我们的疑难问题关乎通过才能和技巧表达人对自然的感情。我个人对此问题的回答是否定的，并且还要补充说明，连较高层次和较为高贵的关于自然的感情，也不应超过给观众制造明确有力的印象的必需的方法（画家不应谈论他自己，而应谈论他周围的事物）。

基础没打好，不可能达到完美。希腊艺术家竭尽全力追求完美，他们必须具有纯粹、天生的基本功。如果没有健康的、纯粹的、与生俱来的精神指引，那么杰出的才能、技巧、旺盛的理解力等，在最终的分析中都用处不大。这就是为什么我一再指出，艺术家必须非常注意他的人格，还有他与其他人之间的关系。

霍德勒

(费尔南德·霍德勒[Ferdinand Hodler]　瑞士画家,1853—1918)

霍德勒主要工作于日内瓦。他最初的老师是柯罗的朋友。霍德勒早期的作品也是倾向于自然主义的;19世纪80年代后期,他摆脱自然主义的作风,而追求象征的手法。1891年他的巨幅作品《视》在巴黎展出,受到夏凡纳的重视。

霍德勒企图创造一种通过线条直接表现心理活动的艺术。19世纪90年代和20世纪初,活跃于欧洲几个国家的新艺术派(或称青春派、黄皮书派)曾受到霍德勒的影响,他们不满于印象派的自然主义以及忽视形体和线条的作风。

下面选译的文章阐述了霍德勒的一部分理论。写于1900年左右。

论相似性

我将所有重复的形式称之为相似。每当我在自然中深深地感受到事物的魅力,那里总是存在着统一体的印记。要是我偶然闯进高耸入云的冷杉林,会突然觉得身边的这些树木,就像是数不清的圆柱,以同一样式的垂直线(也就是色彩互补原理)多次重复地环绕在四周。于是,在暗色的背景上,这些树干可以清楚地突现出来,也可以是映衬着湛蓝的天空。这样一种统一的印记,就是由相似性决定的。千变万化的垂直线具有单一的大的垂直线的效果,同时与平坦的水平面的效果也近似。

当人们遥望一片草地,那儿只生长着一种花,比如蒲公英;蒲公英明亮的黄

色和草的绿色形成对照，我们将获得一种多么迷人的整体印象。我注意到，这比各色各样的花儿在我们眼前铺开，效果要更好，给人的印象要更强烈。

人们也会发现，在所有这类场合，“相似性”也算令人悦目的惟一因素，人们仍然能指出某些自然规律的因素。比如，在丰盈的花朵上，所有的花瓣以同一式样围着花蕊展开。

一棵树，也总是长出同一形状的叶子，结出同样的果子。如果像托尔斯泰在他那篇《艺术是什么》的论文中所说的，同一棵树不可能长出两片完全一样的叶子，那么人们可以更为准确地宣布，没有什么能比一片梧桐树的叶子更像另一片梧桐树的叶子了。

还可以进一步地补充，几乎在刚才我举的所有例子中，色彩的重复都是与外形的重复联系在一起的。一朵花的花瓣和一棵树的叶子，其颜色都是大致相同的。而且，我们还在动物和人体构造的左右对称中，认出了同样的规律。

当我们以自己的表现去比较那些自然中的现象时，会惊讶地发现同一原理的重现。

我们知道并且有时能确实感觉到，联合起来的人比分离开的人更为有力。

法托里

(吉奥凡里·法托里[Giovanni Fattori] 意大利画家,1825—1908)

19世纪中叶,意大利有一个青年艺术家的集团,称为马奇埃奥里或点派;他们与法国印象派相呼应,但艺术观并不完全相同。这群青年经常聚集在佛罗伦萨的米开朗琪罗咖啡馆。其中包括:提渥里(De Tivoli)、西格诺里尼(T.Signorini)、列加(S.Lega)、阿巴蒂(G.Appati)、切契昂尼以及法托里等人。点派的绘画虽然强调外光的表现,但艺术观却更近于库尔贝、柯罗和米勒。他们反对学院派埋头于画室的作风,而转向直接描绘自然、土地和善良的劳动者。法托里是这个集团的代表者。1875年,他曾去巴黎短期考察。他善画风景、军旅生活和人像。下面选译的信件,是他晚年写给一群学生的。

给一群学生的信

亲爱的朋友们:

我这就答复你们的问题。

你们的作品已经展出了。根据我的提议,不适于比赛的作品已经集中放在一间屋子里,因为把它们和其他作品放在一块的尝试,结果并不好。①

你们自己会看到,把一幅画放在另一幅的旁边,就会破坏所有的个性特征;

---

① 这里提到的大概是指1891年至1892年在佛罗伦萨举办的展览会。参加比赛的有法托里的学生佩格尼、牟勒、格扎尼等。

就会出现一个因袭的学院，甚至比我们原来的那个还要糟糕，因为那个学校至少对于形式还是注意的。

这就是我的批评。

你们想要太阳吗？用什么来表示？用黄色、蓝色，还有铅白；你们想要空气的运动，就放弃了事物的形体。你们是想通过用手指混合颜料，并用纷乱的笔法来描绘对象。

我之所好是写实主义，我也曾要你们热爱写实主义。自然的表现形式是无限的、伟大的，它既不总是充满明亮的生机，也不总是悲伤和黯淡。无论是动物、植物，还是人，都有它的形式，有它的语言，都具有情感。它们可供表现的既有欢乐，也有悲哀。我只能写一篇诸如此类的东西，因为要写文学性的随笔非我能力所及。你们认为自己已经踏上了一条新的路，可你们想过这一切吗？

你，佩格尼[①]，我虽然在班迪诺称赞过你，而在佛罗伦萨我却不能褒奖你。只有格扎尼[②] 是值得称赞的，因为我们发现，只有他更注重外形。

我曾经说过：搞艺术要惊世骇俗！你们正在研究如何表现光线，但目前这种骚乱却不是你们追求光线的结果；而是另一种在艺术中不要外形或构思，完全不注意色彩和明暗之间关系的结果。这不像牟勒[③]，不是那个在巴黎看了马奈、毕加索等大师的作品，具有那些杰出人物的感情，从而认真地创造属于自己的艺术的牟勒。要创造你们自己相信的艺术，批评和赞扬都会落到我们身上，但我总是这样对你们每个人说：成为你自己……不要跟在第一个用蓝色画阴影以加强花朵的橘黄色的画家后面跑。

蓝色的阴影是西格诺列利[④] 的一个特点；深红和橙色是属于罗马的科斯塔[⑤] 的，他曾教我用过这两种颜色；至于用调色刀来混合颜料，则是伦勃朗在画

---

① 佩格尼(Ferruccio Pagni,1866—1936)，法托里的学生，后移居南美。

② 格扎尼(Arturo Ghezzani,1865—1892)，法托里的学生，在这次展览上展出了风景画作品。

③ 牟勒(Alfredo Muller,1869—1940)，画家。先在巴黎学画，1890 年至 1895 年返回佛罗伦萨，后定居巴黎。画风明显受到印象派影响。

④ 西格诺列利(Telemaco Signorini,1835—1901)，佛罗伦萨画家，点派成员，在明暗对比、人物形象方面著名，常令人联想起土鲁斯 - 劳特累克。

⑤ 科斯塔(Nino Costa,1826—1903)，罗马出生的风景画和肖像画画家。与英国和法国画家交往较多，与柯罗友好。

他的自画像时玩弄的一个小戏法，我也曾这样弄过，那是在1858年，我想用调色刀来作草图。这可是一个老传统了，我的朋友，太阳底下没有新东西。

也许，这些草率的结论和所有的批评出自你们的一个老朋友（不是老师）之口，能够促使你们思考，对于你们希图在将来给我一个好印象的尝试，这可能是一个向导。

我相信，对于不要模仿别人这一点，你们已经有过清醒的认识。然而事实表现出来的却是相反。而如果看不到这一点，对你们来说是很糟的。

假如牟勒没有去过莱亨，你们可能依旧是原来的样子。去看看你们过去的习作，再来看看你们现在的作品；事实摆在那里，不言而喻。

马蒂尼看了你们的作品并告诉我，他还未对此做出决定。如果他在班迪诺曾赞扬过你们，那么他在佛罗伦萨可不会称赞了。

“我们知道干了什么”这句话非常有力，因为你们给了我一个反冲——给了一个热爱艺术并且也爱你们的可怜的老魔鬼一个反冲，在指责我并把我们说成是反对派的文章中，这句话显示出你们极大的自负。……而我将是一如既往的。

佛罗伦萨，1891年1月或2月

法托里

黑尔德布朗

（阿尔道夫·冯·黑尔德布朗[Adolf von Hildebrand]
德国雕塑家，1847—1921）

黑尔德布朗是德国雕塑家和作家。曾在慕尼黑和罗马学习。他和费德勒、马里斯是好友。著名作品有《比斯表象》、《打水人》、《青年》、《魏特巴赫喷泉》等。

黑尔德布朗对现代雕塑有很大影响。他的作品大多追求一种单纯、明净的风格，以古希腊和文艺复兴为鉴。他企求一种超越时代的艺术美。黑尔德布朗尤以理论家著称，他的《造型艺术中的形式问题》影响甚广。下文即摘自该书。

绘画与雕塑的形式问题

空间的明暗视象

人们曾经指出，艺术作品必须由复杂的视觉因素组成；为了造成真实空间特性的生动感，这些视觉因素必须能够单独地、同时在它们的相互关系中，使我们产生立体感觉。从绘画各个细部的相互依存中，从它们产生完整立体感的共同作用中，人们可以在感觉上获得艺术的整体性，这是与生物学和自然机体完全不同的东西。

现在，我们试着给一个以后要用到的术语下定义，即“空间的明暗视象”。

所谓空间的明暗视象,指的是物体上能够给人以纯空间感的那种明暗,这种明暗有助于使部分空间构成一个总体。而纯粹的空间感,则是独立于物体本身的组织或功能之外的感性知觉。让我们选取一种靠明暗对比而获得视觉表现的形式,通过这些明暗的特殊关系和各自的部位,不同的明暗层次对观者产生作用,它们似乎形成了真的立体感。正是在这样一种情况下,使我们最初的视觉经验获得了空间效果。由于自然的立体效果是各种不同因素的产物——例如物体的实际形状、固有色、光线的方向和明度、观察者本人的着眼点等——各个因素共同创造出一种协调的效果,在另外的情况下,这些因素则并非必须联系在一起。这种协调的效果,或者说视觉上的统一,证明了各个独立的条件同时产生的作用,因而使我们能够抓住同时显现出来的立体关系。所以,画家独特的艺术力量和才能,取决于他从自然界中发现空间明暗视象的能力,而他能否在内心形成创造空间感的能力,能否创造出统一的形象,也取决于此。

既然任何个别的绘画作品都是来自它所表现的自然,我们就会明白,一幅画就其立体效果来说,不是由主观条件,而是由自然本身决定的;否则,依据物体形成的幻象就无法使人理解。空间的知觉不是直接形成的,而是通过人脑的活动这一中介才得以形成。因为自然界和绘画以同样的方式刺激了我们的感官,所以,事实上我们得到了作为结果的相同的知觉。要想在自然和艺术之间寻求实际面貌上的等同是不可能的,而只能说在这两者之间,都存在着创造立体效果的能力。一幅画的价值,决不能像廉价的西洋镜,取决于蒙骗手法。它的价值只能靠集中在它身上的强烈的空间联想。

一幅绘画集中地积累了诸种有效因素,故艺术可以高于自然界分散的立体效果。艺术家有目的地注视着变化万千的自然,通过淘汰那些软弱、无效的因素,最终占据了表现自然及其外观的有利地位。通过这个去伪存真的过程,艺术家得以把一种比自然更有价值的力量注入到他的想像中去。

这意味着有一种异于只靠熟练技术去描摹对自然现象感知的方法。自然外貌的"真实性"并非对于画家不重要,但是,如果画家在寻求空间表现时把自然看做一个提供现成空间的器具,那么仅靠"外貌"是不行的。只有把物体表现为由统一的空间和空气所环绕,而并非仅仅是一块孤立的形体时,自然外貌的艺术体现才算得到完满的解决。无论有多少个对象被发现,或只有一个,无论

是依靠自然现象的多样性，还是被限制在一个对象的外形内——比如一张人像素描——的处理手段，问题都是一样的。区别仅仅在于，在第一种情况下，方法更为多样和具有随意性，而处于第二种情况，它们必定是一个对象固有的自然状态。

浮凸感

上一章已指出，艺术家要解决在一幅画面上处理三维空间的难题，不得不把对象上呈现的二维形状从一般认识中的三维立体上分离出来。因此，他获得一个简单的观念：体积乃是在距离中延伸的平面。为了把这种表现方法说得更清楚，不妨设想，在两块平行竖起的玻璃中间放进一个物体，其最突出之点接触到玻璃，这时物体占据了一定深度的空间，各部分都在此深度之中。透过前面的玻璃板看物体，物体犹如一幅完整的画面；现在，这里所呈现的空间，就是简单的体积概念的形成，对物体体积的感性认识，对它的相当复杂的感性认识，就这样很容易地完成了。我们可以说，这一物体处在一定厚度层面上，每一部分都倾向于在这个二维的层面中把自己变成一幅平面的画，每一部分都被理解为一幅独特的平面画。那些接触着玻璃板的最突出点，仍然服从共同的平面，即使人们设想把玻璃移走之后，也还是如此。

按照这类的安排，对象被纳入某种统一厚度的层面。依据所表现对象的特征，一幅画的全部体积，将包含若干不同数量的层面；次第排列，但却是依照同一的纵深标准联结成统一的外形。因此，艺术家对于最初感受到的无数复杂的、变动着的形式和空间的印象，要进行分解和聚集，直到形成一个单纯的、激发鲜明纵深感的现象，这种视象可以为静观的眼睛所把握，而无需靠变动的知觉或运动去掌握。

这种表现方式，是我们把三维的知觉与单纯的视觉印象联结起来的一个必要手段，是使事物具有三维空间的惟一的艺术概念，既存在于单一形式的表现里，也存在于更为复杂的多种形式的表现里；既存在于雕塑家的作品中，也存在于画家的作品中。运用现象的知觉去表现一般的空间效果，这个目标，对于画家和雕塑家来说是一致的，尽管他们表达的方式各有不同，但他们各自的作品

都是受同样的主观要求所引导的。

以上所推导的这种艺术想像的普遍方式,就是希腊艺术中非常强调的浮凸感。浮凸的观念解释了二维印象和三维印象之间的关系,给予我们一个观察自然的具体方法,它是艺术家用以铸造自然形象的模型。在所有的时代,这种表现方式是由于艺术家洞察到不可改变的艺术规律而产生的。不具备这一点,就意味着艺术家在处理与自然的关系时存在着缺陷,意味着没有能力去理解艺术与自然的关系并始终不渝地发展它。通过无数次的判断和观察活动,人们发现了这个表现方式的稳定性和清晰性。这是所有艺术形式的基础,即使在风景画和头像中亦如此。这样,视觉的内容组织成总体,约束在一块,并转化为静态。对于所有用图形表示的艺术,这个观念都是相同的,都是以此为主导思想的。它永远是基本的条件和基本的要求,其他因素都从属于它。每一事物都从中找到各自的位置和统一性。正如在二维空间里,所有的方位都以垂直和水平作为衡量的着眼点,因而变得容易理解一样。同样,包含着相应明暗的特定的纵深感,也只能出现在和总体统一的纵深感的联系中间。绘画的和谐效果,则有赖于艺术家在统一的立体感中处理各个明暗关系的能力。也只有这样,他的作品才可能获得统一的衡量标准。对这个观念了解得越清楚,效果就越统一和令人满意。确实,这种统一是艺术中的形式问题。一幅艺术作品的价值就是由它所具有的这种统一的程度决定的。正是这种统一,对表现自然做出了贡献。我们从一件艺术作品中获得的无可名状的满足,就是由于在取得三维的效果中,坚持运用浮凸感的方法而产生的。

切契昂尼

（亚德里洛·切契昂尼[Adriano Cecioni]　意大利画家，1836—1886）

切契昂尼曾在佛罗伦萨美术学院学习，既从事绘画又从事雕塑，并编著艺术史。后来成为点派的成员。

下面的译文选自1884年的书信，其中阐释了点派艺术风格的特征。

点派的风格

1884年8月3日

如果你愿意用"点派"或者"印象主义者"来称呼他们的话，同样可以这样来称呼西格诺列利。他们的艺术，不在于对形体的研究，而在于通过色彩的斑点或者是亮部和暗部的斑点，表达从现实中得来的印象。比如说，用一种颜色的色点来描绘脸部，头发又用另一种色点来描绘，围巾的颜色也不同，还有，夹克或上装、裙子、手和脚所用的颜色都各个不同。在描绘大地和天空时，采取的方法也一样。

当我们与实景保持一定距离——从这个距离看上去，各部分的景象只能是团块而没有细节——这时画面上的人物几乎很难超过十五厘米（六英寸）。所以，背景是白色的墙，或是日落后的天空，或是在阳光普照下，人物形象就可以看成是在亮色块背景上的暗色块。此外，在画暗色块时，我们仅仅考虑它主要的和比较明显的特征，比如画头部——对眼睛、脖子和嘴不作详细描画；画手——则不仔细画手指；衣着——则不着重褶纹。这首先是因为在这种尺度内，这些细节都消失了；其次是由于对点派来说，这种探究没有必要。我们关心的，

是将这种规则作为一种全新的艺术的坚实基础。这些规则就是色彩、色调变化和明暗关系。……

为一种预期的效果,特别是表现阳光的效果提出意见,或许是不可能的。我们把颜料覆盖在颜料上,但有时要想获得色调的明度却办不到。这时我们会说这不是由颜料多少来决定的,而是取决于颜料的性质,于是就刮去旧颜料,用新的色彩来试。然而,想望的结果仍然没有成功……你会明白,在这样的探索中,对形状和轮廓的研究仅是第二位的,或者说,根本是不重要的。一般所说的外形,没有也不可能有任何作用。

斯塔索夫

（V. 斯塔索夫[V. Stassov] 俄国艺术批评家，1824—1906）

斯塔索夫是19世纪俄国著名的美术批评家和音乐批评家，与巡回展览画派中的画家及强力集团中的音乐家关系密切。

斯塔索夫富有民主精神，致力于发展俄罗斯文化，几近半个世纪为扶植俄国民族的写实主义艺术，坚持不懈地撰写了大量批评文章。

这里选译他有关别洛夫和列宾的两段评论。

论别洛夫和列宾

1858年，别洛夫以费多托夫的直系继承人和继续者的身份出现，当时展出了自己的画《警察局长来侦查》。这幅画与费多托夫的《刚醒的骑兵》及《少校求婚》相隔十年时间，但是年轻的画家就在费多托夫弃笔的地方捡起了这支画笔，继续进行他所开创的事业，好像世界上从来都不存在勃留洛夫及他的流派似的，好像看不见他的所有的假土耳其人、假骑士、假罗马人、假意大利男女、假俄罗斯人、假神和假人似的。别洛夫好像根本不理睬学院及其宗旨，一个跳跃越过当时内容上空虚和假装的俄国绘画的整个大海，他甚至对那些在他之前的后期的画家也视之漠然。这些画家从魏涅齐安诺夫起，到19世纪50年代的各个不知名的、没有什么名望的人物止，这些人所选的题材好像是生活中的民族化的（俄国的城市、俄国的乡村、俄国人、俄国妇女），但实质上临摹的只是民族的服装和道具，而在服装和道具内部仍然是老的学院派的东西。别洛夫不理睬这些，而代之以开始用自己的作品来宣传新的艺术。

别洛夫的心境是非常严肃的。他很少会在一片美好和甜蜜的感受中变得模糊不清。他对自己所看到的事物感到愤怒,成群的俄国的怪人经常地出现在他的周围,这使他深深地感到不安。他常被一些事件和场面所感动,而很多人对这却视而不见。他的禀性和果戈理同属一个类型,他也有两个基调:幽默和悲剧。他也一如果戈理那样不会描绘人和生活的虚假的美,平静地颂扬美和太平景象。他的不论是人物,是场面、面貌,还是身材,都是直接从实际环境中活生生地画出来的。曾经损害过费多托夫的那种劝善的说教、讽刺性的微笑,这些他都已经没有了。这些他以前是有过的,尤其是在最初的年代,害人不浅。由于这一点,他被很多人取了个外号叫"有偏见的画家",但是这正是他天才的一个方面,也是他青年时代积极创作的圆满成果。

《警察局长来侦查》(1858)这幅画立刻引起普遍的注意。当然,二十四岁的别洛夫画的这幅画,仍然有某种软弱的动摇的因素。被带进小屋到局长跟前受审的青年人,还带有老生常谈和伤感的意味,但是他周围的一切都具有真情和特色。画中的乡长画得不错,一个胆小而又狡猾的酒鬼,坐在桌边,患有牙痛的那个记录员也画得好,用眼睛判断,他是一个在局长面前奴颜卑膝的、年纪轻轻却老奸巨滑的角色。警察局长本身是画得最好的,这个从军队中出身的老滑头愚蠢而冷酷,是在饮酒和打架中长大的,他视农民为牲畜,是个残酷的压迫者和受贿者。他的动作及手势,他那绳子似的厚厚的眉毛,他那笨拙的狗熊似的身体——说实话,好一个深刻而又可怕的当代俄国历史的典型人物!到那时为止,还没有人选取过这种悲剧调子。费多托夫画中的官吏本来已是够坏的坏蛋了,但是这个警察局长也许比他更坏!道德上的淫荡多么深地腐蚀着俄国的整个一大群!

《乡村的宗教行列》、《乡村传教》(1861)、《喝茶》(1862)、《寺院的食堂》(1866)——都是画从前没有人画过的整个新的境界,是从非常有特色的方面画的。直到那个时候,只许人们以一个观点去描绘俄国的宗教界,即以善良温柔的牧师、人间的天使的观点去描绘。在像魏涅齐安诺夫的《给临死的人授圣餐》那样虚假的画中,在像勃留洛夫的《奥萨达普斯科娃》那样虚假的画中,或者随便什么别的画中——俄国的教士和僧侣都像是纯洁的童贞女子,他考虑的只是天堂里的事。令人奇怪的是,自普希金及他的天才的《酒店小景》以后,自果戈理及他的同样天才的描写教堂职员、牧师和僧侣的作品以后,新的艺术家们却

还泡在过去那一套弄虚作假中。应该把这些人描写成现实中的人，而且应该把他们描写成所有的人都认识和在实际生活中见到过的人，尤其是在俄国偏僻的地方。《乡村传教》是别洛夫最出色最深刻的作品之一。乡村牧师在高高的教坛上热诚地宣讲“一切权力都来自上帝”，而这时坐在最前头圈椅上的地主老头，这个傻瓜和懦夫却睡得很香，他的老婆则在向那个土头土脑的花花公子献殷勤，他们的仆人举起双掌驱赶那些善良的农民，这些农民才是真心诚意地来听神父宣讲的。

列宾则是完全另一种性格和另一种命运。他和费多托夫及别洛夫都毫无共同之处；在我们所有的画家中不论是谁，列宾和他们都毫无共同之处。他不继承任何人，不追随任何人。他完全有他自己的独特观点和感情，正是他表达了这种感情，他才显得坚强和伟大。这种感情就是了解和表达人民群众。在这一点上，他和我们时代的一位画家，仍然是俄国的画家委列夏庚相似。用音乐术语来说，或许可以说他们两人的创作的主要使命是大合唱。描绘个别人物的生涯和命运远非他们固有的性格。包括众多方面的群众及他们的生活与心灵活动，和反映在脸部表情及整个体态中的过去的岁月，就是这些把他们引向广阔的天地，也正是在这里表现了他们的主要作用。此外，气势宏伟常常是列宾作品的显著特点。小的事物和场面、小的人物和小的题材，与他的性格不相容。“俄国绘画中的参孙”这个称号，对他来说是最适合的了。他总是需要这样的一些题材，里面有广阔的一望无涯的原野。同时他能够有力地、深刻地表现那些他亲眼看见、亲身感受到的事物。虚假对他来说是很糟糕的奴仆，永远不会有助于他创作出优秀的伟大的作品。他的威力和他的功劳，也正是在这里。在这点上他和库尔贝及委列夏庚是完全一致的，他们都没有那种杜撰，那种杜撰只能产生作者从未见过的东西，或把人引到作者从未到过的地方去。他的《伏尔加河上的纤夫》（图㉜）所获得的成功，要比以往的作品伟大一百倍，这幅画是在他获得第一次和第二次金质奖之间开始画的，到 1873 年才完成。这对列宾已经处在现在这样的位置了，并且在二十八九岁时就创作出整个俄国画派自出现以来的第一流的画。俄国画家中还从未有人选取过比这更重大更深刻的题材。对普通百姓的牲畜般的奴役，农民像役马那样的拖曳，这些一直延续了几百年——这就是这幅画的主题思想。啊，这一思想表现得多么好！多么光辉！多么

天才！即使是画面的外表也是够出色的了，它不仅使我们俄国人吃惊，也使外国人感到惊讶。1873 年匈牙利世界美展后，德国的艺术评论家们评论说，《纤夫》是整个世界美展中阳光最强烈的一幅画。事实上游遍全欧洲各个博物馆，也不容易发现这样一幅画，里面是那样充满强烈的阳光、炽热的空气及夏日的酷热。在这样火烤般的烈日下，所有的人都走开了，躲在家里，到树荫下、铺子里、小屋或大厅里去了，这时候却有整整一群不幸的苦役，一群衣衫褴褛、"甘心受佣"的苦役，迈着沉重的步伐，在伏尔加河岸上行进，在湿热的沙滩上留下自己深深的脚印。整整几百年就是这样过去的，未必有谁看见，未必有谁激起过肝肠欲断和无法抑制的愤懑。也许这一切都是"自愿"的吧？是的，但是整整一千年来是什么样的一种生活把人们引向这种可怕的"自愿"啊！列宾用自己的画笔画出了一种可怕的、扣人心弦的东西，这些东西是外国人无法理解的，所以他们要么就只谈画中颜色的壮丽，只谈那些出色的典型，要么就恶毒地嘲笑俄国苦役们的生活。其他的东西是不会为他们所理解的。这又有什么奇怪呢？他们对自己的库尔贝和米勒尚且长期顽固地不理解，这两位画家也画过类似列宾的《纤夫》的作品。整整一百年来，我们的画都是些希腊神话中的酒神、女祭司或半人半马。而我们是在这些画之后，甚至是在费多托夫和别洛夫的画之后才看到列宾的画的。这种牲畜般的痛苦的命运从来没有如此大量、如此响亮地以油画展现在观众面前。画中的十一个人走着同一个步子，用力拉着纤索。好一个来自俄罗斯各地的各种不同人物的大集合，这里有像领头一般的彪形大汉，好似铜铸成的，顶着毛茸茸的帽子不怕烈日；有衰弱的老头，由于寒热病而脸上发黄，有气无力地擦着额上的汗珠；有曾经遍游世界的水手，他有一副有点儿像埃塞俄比亚人的脸型；还有来自南方的衣衫褴褛的希腊人，具有古希腊人的侧面像。既有老人，也有孩童，这些孩童有一副好斗的姿态，娇嫩的胸膛暂时还未被擦破皮。这里有俯首听命的，有表情淡漠吸着烟斗的，也有很凶恶的——他们所有人都套在同样的纤索上。苦难的生活！悲惨的命运！但这又不是涅克拉索夫描写的多愁善感、哭哭啼啼、正在诉苦的纤夫。不是的，这些是身强力壮、精神抖擞、坚不可摧的人们，他们创造了一首壮歌："依哟咳嗬、哎达达！"也许我们还会有很多代人伴着这首歌，不过那时已经没有纤绳了，整个俄国都深深体会到了所有这些，而列宾的画也立刻到处闻名了。

契斯恰科夫

（帕维·契斯恰科夫[Pavel Chistyakov]　俄国画家，1832—1919）

契斯恰科夫是俄国19世纪的肖像画家和历史画家，但他以绘画教学而著称。虽然他的艺术方法仍然是继承西方学院的传统（意大利、法国），但他深入地研究了人物写生素描的技法，尤其是三维空间表现的规律，创建了一套行之有效的素描教学法。他的画室里培养了很多巡回展览画派的著名画家。

这里选录他有关素描教学部分的言论。

素　描

素描是一切的基础，是根基，谁要是不懂得或者不承认这一点，谁就没有立足之地。

艺术的最高方面就是素描，而其他所有添加的东西都只能起辅助的作用。

不是画线条的曲折，而要画由曲线构成的形体。……无论是谁，要是他看不出形体，他就不可能正确地画出线条。即使线条本身是正确的，如果它与其他线条不相适应的话，那也只能是个错误而已。

最好的教学方法的优点，在于教会学生用最精细的方法来描画，而且不会使学生对色彩的辨别能力变得迟钝，因为这种方法把素描画家和色彩画家的两

种特点结合在一起。至于仅用线条的、剪影式的素描画法,则使学生用两眼注视一个点,从而破坏当时色彩对两眼的联系作用,使辨别色彩的能力变迟钝,并使学生浑浊不清地、灰暗地作画。这种情况在各个学校里及一切剪影式的画家那里经常可以看到。大家都知道,辨色的能手在看描绘对象时,是和爱画线条而不爱画形体的素描画者不同的。

素描是艺术最高的方面,但绝不能仅仅是严格地追求素描直追到底,而要善于及时地停下来;否则很容易越过界限,而走上摄影师的道路。

要尽可能接近于实物,可是决不要一模一样,因为要一模一样,结果反而弄得不像。远不如早先看来完全接近,现在已经太过了。

开始和结束都要依靠才能,而中间却需要埋头苦干。

首先应该真正地学会观察实物,这几乎是极其必要的和相当困难的一点。……眼睛是这样一个器官,只要把它训练得正确,它能比两脚规更准确地判定距离。

素描是件复杂的事,是件需要有感觉和思考等等的工作;油画色彩是件热情的工作,需要有感觉和善于观察与描绘的工作;同时不需要以思考和智慧来寻找颜色,而只需要以调色板上的色彩来调色。

不要担心素描的美不美,要不断地注视实物,而不是注视铅笔。不管线条勾得怎么样,如果它勾得逼真,那它就是美丽的,轻快的。

研究一切,认识它的本质,即便已是一位完完全全的大师,也还要以儿童般天真的眼光去观察实物,这就是绘画和雕刻艺术中要达到真正的技巧所必须具备的条件。

艺术并不是一门科学,艺术是利用科学,艺术应善于把法则和知识运用到

事业上去，这样才真正成为艺术——成为本领。

一位天才，即使不学习，也能把手和它的外形画得很好，可是，难道这样就够了吗？应该把手画得像它本身所存在的和画家的眼睛所感觉到的那样才行。……手是由骨骼、筋腱、肌肉和表面的皮肤等所组成的，要把它画得很好，就应当精通骨骼，使骨骼结构符合于实际的情况，描画出它的外形并画出肉体感。

惠斯勒

（詹姆斯·惠斯勒[James Whistler]美国画家，1834—1903）

惠斯勒生于美国，少年时期随父亲到俄国居住，曾入彼得堡美术学院。十六岁时回到美国继续学画，二十一岁赴巴黎，认识库尔贝、马奈、德加等人，受到印象派的影响，他主要活动于英国。

惠斯勒的绘画具有写实的基础，吸收了日本版画的手法，强调构图、线条与色彩的装饰美。他的作品，尤其是他的主张，对于现代艺术具有重要影响。惠斯勒明确地赞同“为艺术而艺术”；虽然他的作品具有坚实的传统功夫，但他最早提出色彩的“音乐效果”和强调主观感受，以及用“修养”代替“技巧、劳动”等观念，都是后来的现代派艺术家所标榜的。

1878年权威的英国评论家罗斯金对他的批评，使惠斯勒向法院起诉要求赔偿。虽然最终判罚罗斯金赠给他一个铜元，社会舆论却仍然支持罗斯金，致使惠斯勒遭到破产。但这场著名的官司，却标志了一种美学观念的转变。在为自己艺术的辩护中，惠斯勒简要地说明了他的美学观。

惠斯勒在法庭上的辩护

（法庭记录）

星期一，税务法庭分部。在巴伦·赫德尔斯顿和一个特别陪审团面前，惠斯勒和罗斯金的案子被提出来进行审理。在这桩诉讼里，原告惠斯勒向被告罗斯金索要一千美元的损害赔偿金。

瑟金特·帕里和佩西瑞先生代表原告出庭；首席检查官和鲍恩先生则代表被告。

首先，由瑟金特·帕里先生陈述案情。他说，惠斯勒先生多年来在许多国家居住过，一向以艺术为职业。而罗斯金先生，有如陪审团的先生们所知，作为一名艺术评论家，在欧洲和美国都享有极高的声誉，可以说，这位有名望的绅士，他的某些作品注定会流芳百世。7月份，罗斯金先生发表了许多评论文章，批评了他称为“现代派”的画家。其中有一段就是惠斯勒先生现在所指控的。

这一段是这样写的：“为惠斯勒先生自身考虑，同时也是为了保护买主的利益，库茨·林赛爵士本当不让这样的作品进入画廊。画家缺乏教养的自负在作品中几近欺诈。过去我曾见过，也听说过一些伦敦佬的无礼举动，但从未料想会听说一个花花公子为把一罐颜料抛到公众脸上而索取两百个基尼。”毫无疑问，肯定有成千上万人读到了这段文字，这等于向公众宣告，惠斯勒是一个没有教养的人、一个骗子、一个撇京腔、轻举妄动的花花公子。

接着，惠斯勒先生接受首席检查官的盘诘。他说：“我把作品送到学院，但未被接受。我相信这样的经历很多艺术家都有过。……《黑与金的夜曲》是一个夜晚的断片，描绘的是科瑞莫纳的烟火。”

“不是科瑞莫纳的风景吗？”

“如果它被称为科瑞莫纳的风景，那给观众带来的除了失望什么也不会有。(笑声)这是一种艺术上的处理，标价两百基尼。”

“我们这些不搞艺术的人可不会要这么高的价。”

“我认为很可能应该如此。”

“但艺术家总是要以好的作品来换取金钱，难道不是这样吗？”

“能听到这种说法，我很高兴。(笑声)我不了解罗斯金先生或者他所持有的看法，即认为一幅画完成后，当无论干什么都不能对它有所改善的情况下，只能展出，不过这种看法是对的。我的《黑与金的夜曲》是一幅已经完成的作品，我并不打算在上面添加什么。”

“那么现在，惠斯勒先生，您能否告诉我，挥洒这几笔要花多少劳动时？”

“什么？我没听懂。”(笑声)

“啊，恐怕我用了一个于我的工作更确切的术语。我要说的是，您画这幅画用了多少时间？”

“噢！不！请允许我声明，我非常乐意接受您所使用的任何术语。那么让

我们来看看我花了多长时间——‘挥洒这么几笔’，我想这就是说，几笔画了这幅夜曲；唔，据我的记忆，大概是一天。”

“就一天吗？”

“是的，但并不完全绝对；第二天画面未干时，我大概还在那上面补了几笔。也许这样说更准确：我把两天的时间用在这幅画上。”

“噢，两天！两天的劳动，那么，就为了这，您要价两百个基尼？”

“不！——是为了我一生的修养。”（喝彩声）

“您曾说过，您展出的作品，有些是很古怪的？”

“对，经常如此。”（笑声）

“您把这些画送到画廊去博取公众的赞赏吗？”

“我认为这是非常荒谬的，我想我不会这样做。”（笑声）

“您知道许多批评家完全不同意您对这些画的看法吗？”

“要我赞同他们的看法可能也做不到。”

“您是不是不赞成批评？”

“我决不会以任何方式非难人们对我技巧上的批评，只要这个人的一生是在他所评论的科学实践中度过。但对于一个一生并非是这样度过的人的意见，正如你们将轻视他妄谈法律一样，我会不加理睬的。”

“那么您期待批评吗？”

“当然是这样。不过我并不指望受其影响，除非它是诚恳的。无论是敌意的还是不够格的批评，我都反对。我始终认为，一个艺术家就得是一个胜任的批评家。”

“惠斯勒先生，您把作品靠在花园的墙上，或是挂在晾衣服的绳上使其慢慢成熟，是这样吗？”

“我不懂您的意思。”

“您没有把画拿到花园里去吗？”

“噢！我明白了。首先，我认为您再次使用了一个您惯用的术语。对，我当然要把画布拿到花园里去，在户外作画颜料可以快干。但是，非常遗憾，我从未见过它们会慢慢‘成熟’。”

“您为什么要把欧文先生称做《黑色的排列》？”（笑声）

巴伦·赫德尔斯顿先生说："这是指一幅画，并没有说欧文先生是'排列'。"

法庭接着讨论对画的审查。巴伦·赫德尔斯顿插话说，一个批评家要有能力形成自己的看法，必要时敢于以强硬的措辞陈述这些观点。

首席检查官不满意地说，被告的律师请求把审理中要求原告展示的作品留下审查，但原告没有给予回答。证人答辩道，为了做出判断并妥善地解决这个问题，阿瑟·塞弗恩先生曾经代表被告去过他的画室，查看过这幅画。

接着，盘问继续进行："属于格雷厄姆先生的那幅《蓝与银的夜曲》是什么主题？"

"月光照在老巴特西桥附近的河面上。"

"又是什么变成了《黑与金的夜曲》？"

"我相信您自己会看。"（笑声）

这时法庭展示了被称做《蓝与银的夜曲》的那幅画。

"这就是格雷厄姆的画。是月光下的巴特西桥。"

巴伦·赫德尔斯顿问："画上哪一部分是桥？"（笑声）

爵爷严肃地制止了那些发笑的人，证人向他解释这幅画的构成。

"据您看，这是对巴特西桥准确的描绘吗？"

"我并未打算让它成为桥的'准确的'肖像。这仅仅是月光下的景色。而且画面上的桥墩，可能也不是在明朗的白天您所熟悉的巴特西桥的桥墩。说到这幅画的表现，是根据人之所见来画的。对某些人来说，它可能把想画的都描绘出来了，而对另外一些人来说，它可能什么也没画。"

"占优势的色彩是蓝色吗？"

"正如您所看重的。"

"下面那些是游艇？"

"是的，您能看出这点，对我是极大的鼓舞。我的全部意图仅仅在于造成色彩的某种和谐。"

"画的右边用金色画的像小瀑布似的表示什么？"

"'金色的瀑布'是烟火。"

这时，法庭出示了另一幅蓝与银的夜景。

惠斯勒："这也是一幅月光下的景色，是从泰晤士河仰望巴特西。这幅画的

大部分，我是在一天内完成的。”

法庭休庭。在此间歇，陪审团走访了遗嘱检验法庭，观看了那幅威斯敏斯特豪华旅馆收藏的作品。

法庭再次开庭，又一次展示了《黑与金的夜曲》，惠斯勒先生受到首席检查官进一步盘诘。他回答说：“这幅画描绘了有着洒落的火箭式烟花和别的烟花的科瑞莫纳的远景。画这幅画用了两天时间，这是一幅已完工的作品，画框子上的黑色花体字是对整个画面的均衡起装饰作用的。”

“您已经应用了一生研究的有关艺术的学问，不知您是否想过，任何人看了这幅画，都会得出它并没有特殊的美这个结论？”

“我曾明确指出过，罗斯金先生就得出了这个结论。”

“那么您认为罗斯金先生的结论是正当的吗？”

“对于罗斯金先生，什么是正当的，这个问题我无法回答。”

“惠斯勒先生，您的意思是说在技法上入了门的人，理解您的艺术是没有困难的，那么您是否考虑一下，此刻您能使我看到这幅画的美之所在吗？”

证人此时停顿了一下，注意地审视了首席检查官的脸，又望了望画，显然，他很认真地思索了这个问题，整个法庭静待他的问答。他说：

“不，恐怕这是无望的。这就如音乐家把音符灌到一个聋子耳朵里去一样。(笑声)我把这幅诚心诚意的作品，标价两百基尼出售。我想，没有偏见的人会看到它描绘了夜景中的烟花。但我也不想抱怨任何可能轻易地持相反意见的人。”

休庭。

为自己艺术的辩护

在大自然的色彩和形体中，就蕴涵有绘画的所有因素，就如在键盘里有着音乐的全部音符。

艺术家生来就是辨别、筛选这些因素，并进行科学分类的人；其结果会是美丽的——就像音乐家选择音符，组成和弦，直到从紊乱中产生优美的和声。

假如对画家说,自然就是只能按它本来的样子描绘,就等于对演奏者说,他可以坐在钢琴上边。

说自然总是正确的,不过是一种艺术性的渲染,其不真实就如它的所谓真实性被认为是理所当然的一样。事实上,自然是极为难得正确的,甚至在一定程度上几乎可以说,自然常是有差错的。这就是说,能够与一幅画相媲美的那种和谐而完美的自然状态是不多见的;假如有的话,那是极不平常的。

即使对于最有才智的人来说,上面所说的对自然不表尊敬的观点,看起来也像是一种亵渎神明的理论。于是假定自然总是正确、完美之类的格言,便溶混在我们的教育之中。这种对自然的盲目信仰,被视做我们的精神实体的一部分。在我们听起来,这些格言本身就散发着一股宗教的味道。然而,在制作一幅画的过程中,自然女神难得是完美无缺的。

就如音乐是有声的诗一样,绘画是视觉的诗,对于千百万声音和色彩的和谐来说,题材是无能为力的。杰出的音乐家是懂得这点的。贝多芬和其他人以一种基调来创作单纯的曲子和交响乐,以另外一种基调创作协奏曲和奏鸣曲。

他们在 F 调或 G 调上创造出神圣的和谐,那是一种天衣无缝的和谐,这种和谐发自 F 调或 G 调上的和弦以及小和弦。这是所有曲调中最为高贵而纯净的音乐。它们自身本是平凡的、世俗的,但一经结合便趣味无穷,例如《扬基·杜德尔》或《奔向叙利亚》。艺术是独立于所有哗众取宠的把戏之外的——它卓然独立,仅仅诉诸艺术家的视觉和听觉,而全然与一切外在的情感——如献身、怜悯、爱恋、爱国主义,还有高尚等等毫无关系。这也就是为什么我坚持把我的作品叫做“变奏曲”和“和声”。

在皇家学院展出的那幅题为《灰与黑的变奏》的作品,是我母亲的肖像。对我来说,由于它是母亲的肖像,所以我很感兴趣,但是对于公众,他们怎么可能会关心它是否就是我母亲的肖像呢?

抄袭者只是一种可怜的生物,假如一个人只画树木、花草和其他一些在他成为画家之前就见过的表面现象,那么照相师就可以是最伟大的艺术家。作为艺术家,一定要做到画在画布上的肖像,要有某种超越出对象表面的东西,简言之,描绘一个人就是对这个人的色彩、形象作精心的安排,可以像表现一朵花一样来处理这幅人像的基调,而不是临摹对象本身。

惠特里基

(W.惠特里基[W.Whittredge] 美国画家,1820—1910)

美国较早具有代表性的画派是哈德逊河画派,主要活动于1825至1870年间,重要的画家有托马斯·科勒(T.Cole)、阿里万·费歇(A.Fisher)、亨利·英曼(H.Inman)等。他们虽无固定的组织和纲领,但具有共同的艺术志趣。起初主要描绘哈德逊河沿岸的崇山峻岭,也表现东部或西部雄伟的风光,以古典写实的技巧追求浪漫的理想情调。

惠特里基属于哈德逊派较后期的成员。他曾到欧洲学画和考察,回国后与哈德逊派画家一起旅行写生。他善画富于浪漫色彩的西部风光。下面的文章选自《惠特里基传》(写于1880年后),记述了这个画派的艺术观点与方法。

哈德逊河画派

无论是印象主义者还是画风精细严谨的老派风景画家,当他在户外写生时,大都感到如鱼得水。我们每人都以各自不同的眼睛和灵魂观察世界,但也通过种种方式互相影响;那么,尽管有各种各样的印象主义为人们所接受,有各种各样的作品被创作出来,也仅是表明了各种各样的艺术家都在工作。不容否定的事实是,早期的美国风景画家都深深地浸淫于这么一种流行观点:认为就“风景”而言,我们美国有着世界上最美丽的乡村。人人都在谈论我们美丽的群山、河流、湖泊、森林,艺术家们都认为惟一应该走的路就是画风景画。于是,我们的艺术家们大都四处漫游。过去风景画中的那些简单、平淡的题材已不受欢

迎了。必须有一些画幅大而又气象雄阔的作品，才能符合时代的审美需要。巨蟒般的铁路开辟着，展现着世界上最为壮观、美丽的风光景色，而这些美丽的景色都急切地需要风景画家落笔描绘。比尔斯塔特和切尔屈正是适应了这种需要。

至于更多使人感到朴实、亲切的风景画，则是由一群被称为哈德逊河画派的艺术家创作出来的。这群画家，我全都认识。而且，我本人也是其中一员。在他们中间，有杰维斯·麦肯提、切尔屈、吉福德、肯塞特、赫巴德、英尼斯、怀安特、卡斯特尔、哈特·詹姆斯和哈特·威廉等。还有杜兰先生，他在所有研究方法上都和他们相同。他们并非所有的作品都是在户外写生的，但无论是进行户外写生的，还是在室内进行精心研究的，他们都“走到一起来”了。他们之中的有些人为了收集素材而云游天下，例如，切尔屈到了南美的安第斯山脉，卡斯特尔则远游瑞士。然而，他们中的几乎所有人或是在沿海的卡茨基尔山脉，或是在哈德逊河流域活动。就是在这群风景画家中产生了“哈德逊河画派”，这个名称是一位粗暴的批评家在给《纽约论坛报》写文章时给起的。这位批评家大概从未想过，哈德逊河画派——假如确有这么一个画派的话——那它也一定是具有某种独特因素的东西，而并非仅是一个名词术语而已；他更没想到的是，这个在他看来是揶揄的字眼，竟会成为受到称赞的名词。是的，不管怎样，受到嘲笑的日子已经过去了。他们之中我所提到的很多人都已声名卓著。英尼斯、怀安特和其他画家长期以来曾是默默无闻，但他们现在都已置身于我国最杰出的风景画家之列而为人们所熟知。艺术流派的成长不可能如蘑菇一样，在一夜之间猛长。除了一般教师团体之类的组织之外，艺术流派的出现是很多艺术家长期努力、缓慢积累的结果；然而总的看来，哈德逊河画派是以与其他任何画派都不相同的、具有民族特色或地方特色的作品标示出时代印记的。看来，这在过去要比现在容易些，而现在所有民族都可以欢聚一起，亲切来往，似乎天下本是一家。假如美国艺术能够具有任何独特的风格，以至我们可以树立起一个美国艺术流派的活，那么它一定是在这么一种新的情势中产生的：在我们这种独特的政府形式的领导下，世界各民族的密切融合。在这方面，我寄希望于美国艺术的未来。与旧世界的人们比较起来，我们民族是非常年轻的民族，我们的艺术也是非常年轻的艺术。我们年轻的艺术家们，尤其是风景画家们，正在进行探索。

霍 麦

（温斯洛·霍麦[Winslow Homer] 美国画家，1836—1910）

霍麦是19世纪美国杰出的写实主义画家。青少年时代靠自学攻研绘画，二十三岁时入国家设计学院的夜校学习。在相当长的时期内，他为刊物作插图和封面。1866年他曾到法国考察学习，次年即归国，画了大量反映农民生活、黑人生活和渔民生活的作品；他也喜欢儿童和妇女的题材。除作油画外，霍麦还是卓越的水彩画家。

虽然霍麦没有同法国印象派直接交往，但他在描绘户外景色的实践中，获得了近于印象派表现色光的经验。而他更感兴趣的，则是人在与大自然斗争中表现出来的尊严和英勇的精神。

下面选译的文字是霍麦同时代人所记，大约在1882年。

论户外绘画

关于布格罗……霍麦先生说：

"我不想穿过马路去看一幅布格罗的作品。他的绘画作品看来充满了谬误：对于他企图要表现的东西他并没有得其真髓；他所表现的光线也并非户外之光；他的作品光亮油滑，矫揉造作。这些作品已几近于骗人的赝品。我常常认为……一幅绘画作品应该在户外进行构思和绘制。事情还没有弄清楚，你就做了。现在有大量本应在户外绘制的画是在室内完成的。在户外画了一些习作，然后带回家里作为素材，这仅仅做对了一半。你完成了构图，但你失去了户外的清新气息，失去了自然景色本身所具有的那种微妙的天趣和对于艺术家来

说是更为精敏的特质。我认为,在室内光线的情况下是无论如何也表现不出户外景色的。在户外,头顶苍穹,天色澄净;再加上阳光普照,光芒四射,还有四周的景物,互相反射形成了环境光。各种光和色,融混、弥布于空间,到处都见不到"线条"。其次,如果有一幅有人物形象的户外画是在室内绘制的,我可以鉴别出来:如果画中充满阳光,阴影便显得过分明确。在各种展览会上的作品中,你会不断地发现这类错误,可以判断这些作品不过是些劣等货。既然这些作品都是在室内绘制的,那么这类错误也是无法避免的。事实上,室内的光线一定会集中到形象的某一点或某一个局部。可以证明这一点的最明显的事实,就是在室内作画时,墙壁把画家与天空分隔开来。我甚至无法在室内临摹一幅原先是在户外完成的作品;我既不知道画面的色彩来自何方,也不知道应该如何再现它们。我无论如何也不会这样做。然而一幅临摹品可能会更受公众欢迎,因为它看起来更像一幅精心绘制的图画。

英尼斯

(乔治·英尼斯[George Inness] 美国画家,1825—1894)

英尼斯是美国浪漫主义的风景画家。青少年时期做过店员,同时自学绘画,十九岁时参加国家设计学院的美术展览,二十二岁时到国外旅行考察。早期作品近于写实性的哈德逊派的风格,后来接受了巴比松派的影响;晚年的作品则倾向于柯罗朦胧的情调和惠斯勒的奔放笔法。

这里选译的信件中,英尼斯对于印象派不重视素描造型的作风进行了批评。尽管19世纪后期不少美国画家受到印象派色彩的影响,但英尼斯的这种观点是具有代表性的。

关于印象主义的一封信

塔尔彭泉,佛罗里达,1884

我已经收到了你的信。在这封信里,我发现你的艺术编辑已经把我的作品归于"印象主义"之列。这篇文章对我的恭维实在太多了,真是不胜荣幸。然而,遗憾的是,仅仅因为我的所有作品都缺乏正统风景画家笔下所必须具备的细节,所以我就被划入了一种新的"印象主义"时尚的追随者的行列。但是如果不是先前的心境遭到困扰而需要找到一种平衡的话,新的困扰是不会侵入心灵王国的。任何荒谬的行径常常是一种先兆,预示着以前已经明晰解决了的基本原理行将消失,这方面可以用拉斐尔前派为例。

我们大家都是印象主义者,因为一些人向其他人传达自己的印象,这是正常的。在传达印象的艺术中,既有概括性,也有条理性,不会因为失去整体各部

分之间的联结而使人受不了。

因此，这里的要素是，在一种可以呼吸的气氛中，既要有对象的坚实性，又要有阴影的透明性。通过这些要素，我们可以意识到空间和距离；通过表现这些要素，我们可以暗示出画面上所看不见的另一边，也暗示出对于原理的需要是适应着作品的，无论是平涂的造型或过分粗俗的客观性，还是拉斐尔前派的那种含混的废话。

所有的时尚都会在自身的流传、应用中变得十分复杂，同时在人们渴求了解它的精神起因的过程中，在人们惯有的对人和事物贴标签的强烈欲望中，以至在纷乱、幽暗的实际生活中，两种极端是正相契合的。而且，就如没有一个人对自己贴的标签会是长久的，我们看到写实主义的力量在于它的强烈的诗的意念，例如库尔贝，而不在于它的标签是如何的。那些把兴趣集中在扁平物象的色彩方面而发展起来的印象主义者，从拉斐尔前派的弱点中寻到了目标，莫奈就是这样。莫奈是让生活的魅力通过一种虚幻的形式来进行创作的。因为当人们告诉我，画家是以印象主义的方式来观察自然时，我说“那是骗人”——有意的骗人与无意的骗人。

莫奈的创作导致产生最初形式上的虚伪和随之而来的愚蠢行为。畸形的眼睛使我们对事物的观察带有缺陷，才成了眼镜商的主顾。虽然正常的眼睛在观察眼前的事物时并不模糊，但我们仍要有健全的视觉才能创作出良好的艺术。众所周知，我们只有在生活经验的基础上才能通过眼睛来认识客观对象。因为心灵对于空间并无认识，除非认识的能力具有超过一种感性知觉的训练，所有的事物都会是平面的。那就是说，所谓对象，就是我们对于宇宙真实法则的反应。

艺术中有三条伟大的原则：一是统一所要表现的意图，二是安排好表现的程序，三是要认识表现的效果。

伊肯斯

（托马斯·伊肯斯[Thomas Eakins]　美国画家，1844—1916）

伊肯斯是19世纪美国伟大的写实主义画家。先在美国宾州美术学院学习，后赴巴黎随学院派画家席罗姆学习。为了超越学院习气，他曾到西班牙考察委拉斯开兹的传统。回美国后，1876至1886年在宾城美术学院任教授。由于坚持在男女混合的画室中安排男裸体的写生而被迫辞职。

伊肯斯善作肖像画及风俗画，是一个彻底的写实主义者；既具有精严的科学精神，又富有深入人物性格的审美激情。他的《格罗斯的解剖实习课》等作品曾遭到保守派的反对。

伊肯斯对素描教学的革新意义，在于摆脱了学院传统的“理想化”和“典雅姿态”，而要求从模特儿身上获得有个性的活生生的艺术语言。

下面的译文选自1879年W.布朗利(W.Brownell)访问伊肯斯时的记录。

教学法

（与W.布朗利先生的谈话）

思想激进的伊肯斯先生主张学生应该马上自己动手画画，他认为长时间地学习古代作品是有害的。这其实并不矛盾，因为如果没有可塑性，也就没有教育。指导要直接地诉诸学生的理性，要防止任何固定、僵化的教学方法。这样，那些心怀大志的学生都遵循着伊肯斯的劝导。当然，他的劝导几乎是一种革命。伊肯斯的老师让·莱昂·席罗姆十分强调基础素描的重要性，而且是始终不移地坚持这一点，因而我自然要请伊肯斯作些解释。

"您不认为一个学生在开始画色彩之前,应该先懂得如何画素描吗?"

伊肯斯答道:"我认为他应该同时学习素描和色彩。"接着,在回答各种常见的异议时,他继续说:

"毛笔比尖笔和擦笔更有力量,也是更迅捷的工具。事实上,更常见的情况是,学生在有足够的时间用尖笔和擦笔表现出最明确的光面和暗面之前,他就已经忘记他在追求什么了。炭笔或许会好一点儿,但它是粗笨的,而且作为学生的作品,炭笔画很容易被擦去。直到有了毛笔,才能直接而迅速地把握对象的主要结构。在自然中并没有轮廓线,只有形体和色彩,这在福杜尼展出他的那些令人恶心的作品之前很久就被人们认识到了。最不重要又易于变化,在把握形象方面最令人感觉困难的就是轮廓。学生以尖笔画模特儿的轮廓时,如果模特儿略为动一下头部的角度,学生就会由于整个轮廓已经改变而乱了套,不知所措。此时你可以看到他是如何频繁地擦来擦去,反复修改。这样,在他能够画出各种类型的人物肖像之前的很长一段时间,他都会感到气馁和厌烦。尤需说明的是,轮廓并不就是人的形象,只有具备了主要的结构才是人的形象。一旦把握了人物的主要结构,细部的刻画自然会随之而来。我想,既然使用尖笔和擦笔的作用正是颠倒了这种从主要结构到细部的次序,那我宁愿使用毛笔。我毫无过去人们的那种担忧,即认为色彩的美丽会让学生陶醉,以至使他忽视了形体。我也从未听说发生过这类事情,除非一个学生幻想他自己开始学画之前就已经掌握了素描。当然这是极少可能的。在绘画中,首先要注意的问题是模特儿的运动感和色彩的统一性,身体的平衡以及坚实的结构和恰当的重量感。对于运动一旦有了理解,那么人物动作的每一个细节,就会成为主要的连续动作的不可缺少的部分;另外,色彩的每一处细部,也都是从属于光线和阴影总的体系的。学生应该学会迅速地完成形体的阶段,然后在不损害形象的统一性的基础上,最大限度地完成每一个局部。为了达到这些目的,我毫不踌躇地直接使用了毛笔,我认为这是我所能找到的最好的工具。"

"您所说的这一切全然没有考虑到古代作品,不是吗?"

伊肯斯并没有说"古代作品见鬼去",因为虽然他是一个激进派,但他毕竟是有修养的和公允的。但是,他设法阐明了这样一种观点:

"我不喜欢长期地画石膏像——即使是最好的希腊时代的雕塑。充其量,

它们也只是仿制品,而一件仿制品的仿制品不可能具有对自然本身的模仿那么多的生活气息。希腊人并不学习古代作品,像《德修斯》、《伊里修斯》和巴特农神庙山墙上裹着披布的形象,无可置疑地都是以生活为原型的。在我们今天,自然之丰富多彩和美丽动人,就像在菲狄亚斯时代一样。你怀疑今天是否还存在像大厅里的米隆雕像那样的人,甚至怀疑这样的人在历史上是否存在过,是吗?其实,你应该相信,确实是有其人的,否则米隆永远也无法创作出这些作品来。而且,这样的人至今仍然存在。顺便说一句,你注意过那些在马戏团里翻筋斗、奔跑跳跃的人——岂不是赫拉克勒斯?他们中许多人的形象都是异常健美英俊的。而且,我们的责任显然是要为我们自己的时代而创作,并不是模仿菲狄亚斯。事实上,没完没了地模仿菲狄亚斯的作品,只能使学生的创造性和观察力消磨殆尽。久而久之,他就会误以为自然万物都包容在希腊模式里了,以致他必须在某种固定的古典规范中摆置他的模特儿;而且画出来的作品全无个性。他会变得怀有偏见,他的作品僵化而刻板。初学者在一定时间内从生活的模特儿上首先学到的东西,将双倍于同一时期中从古代雕像上所学到的。至少这是我自己曾有过的经验,而我所有的观察都巩固了这一信念。”

因此,直接使用毛笔画素描和不过多地画石膏像,这两件事使费城与纽约的学校区别开来。另外就是雕塑课程的设置。这个课目无论在“柯伯联合会”还是国家学院都完全没有设置,也没有在与绘画有直接关系的团体里应用过。每当伊肯斯发现他的学生,无论是男的还是女的,画出来的东西没有立体感,失去了对象所具有的坚实感和重量感,又没有表现出形象的丰富性,那么他就要把他们送到大厅对面的另一间雕塑室里去,让他们在那里上几周课。尽管当时没有雕塑课的教授,不过既然这门雕塑造型课的最终目的不是为了创作雕塑而是为了绘画,那么这一缺陷也就不那么严重。伊肯斯常常到教室里来,对学生的作业提意见和给予辅导。每天大约有十二到十四个学生在这里学习。课堂宽敞、高大、明亮。与绘画课一样,雕塑课以同样丰厚的报酬雇用了模特儿。至少每隔两周就轮换一次,从而使学生对形象的每一种变化都能熟练地掌握。应该说,效果是好的,学生们的雕塑都做得很好。当然,正如绘画课的情况一样,这里同样存在有程度不一的差别。这些特点在其他方面也是很明显的。这里并不企图解决一切的问题,而只是着重于单人的肖像——而且并不企图从一个

厨房帮工的模特儿身上塑造出一个菲狄亚斯式的塑像。

“那么,难道您没有发现,您的兴趣实际上越来越变得科学化了,结果是您热中于研究解剖学,以至好奇心占了上风,使您的作品失去了美学意义?我真不知道您如何才能纠正这些偏向。”

伊肯斯微笑着,回答说:

“不,我们并没有培养内科医生和外科医生。关于美学的哲学理论,说真的,我们自己的确是并不十分关心的,我们至为关心的是学习如何画画。对于解剖学等诸如此类的东西,我们一点儿也不感兴趣。为了描绘人的形象,我们必须尽可能地懂得关于人的知识——关于人的结构和运动,人的骨骼和肌肉,人是如何生长的,人又是怎样活动的。我希望,大概你不会认为我们对于内脏或脾脏的机能给予了太多的注意了吧。”

“但笼罩在这里的气氛,却是对象的可怕丑陋!我无法想像还有什么事物比这更绝对地——绝对地——缺乏艺术意味。”

伊肯斯说:

“好了,够了。我们不可能像一个美学精神的鼓吹者那样,对此有任何辩解,虽然在事实上,要研究人体组织是只能如此的。如果任何领域的美都是包蕴在适宜中的话,那么还有什么东西会比这具骷髅更美、更为完好无缺——以至其手段与目的都正相符合?但没有人认真分析过使他的眼睛感兴趣的美和使他愉悦的美。他只是简单地为了增长知识而进行分析,这种知识告诉他最终如何把美的对象组合起来,使他可以摹写它们。即使是为了改善自然,使之更美——使之理想化——人们也必须首先弄清他正在使之理想化的到底是什么东西,否则,他的理想主义——顺便说一句,我不喜欢这个词——就会变得是一种歪曲,而歪曲是丑恶的。当然,所有这些解剖的研究毕竟不是艺术,正如语法不是诗歌一样。但这是一项工作,一项艰难的、不易对付的工作。然而,谁都知道,只要对于工作的目的具有一种热情向往的精神,就可以减轻对于需要坚忍的工作本身的厌倦之情。在这里,我不怀疑学生们都认为比起临摹巴特农神庙的饰带形象,这种解剖的学习是一件更为令人不愉快的事情。但是,为了防止在画动物时可能发生的错误,他们正在学习研究动物结构的细部;我可以向你保证,他们就像所有在南开星顿的画瓷器的装饰艺术家一样,以热情支配着他

们的‘丑恶的’工作。至于说到他们的艺术激情，这种研究无论如何也不会对它有任何影响；如果他们到这里来的时候就已经具有这种素质，那么他们通过学习，就会懂得如何把激情付诸实践，而不会使它丧失；如果他到这里来的时候并不具有这种素质，那么当然，他们在这里不会比在其他地方获得更多的这种素质。”

亨 利

(罗伯特·亨利[Robert Henri] 美国画家,1865—1929)

亨利是20世纪初期推动美国艺术革新的最重要的画家、艺术教育家。

亨利曾在美国宾州美术学院学习,后到巴黎随学院派名匠布格罗学画,因感不满而转学哈尔斯、委拉斯开兹、库尔贝等人的艺术。归国后从事创作及教学。他与斯洛安(J. Sloan)、路克斯(Luks)、格拉肯斯(W. Glakcens)等人都是“八人集团”中的主要画家。1910年组织了“独立美展”,1913年又组织了“军械库美展”。这些画家为了反对学院派的“理想化”而寻求生活中平凡低微的题材,故被保守的人们嘲之为“垃圾箱派”。

亨利是一位具有独立精神的艺术家和杰出的教育家,他主张艺术自由,反对评审和授奖活动。亨利的格言是:“生活是艺术的原动力。”他善作普通人的肖像,个性鲜明,笔力豪放。著有《艺术精神》一书。这里选译1920年他为独立美展写的文章,及写给学生的部分书信。

致艺术学生联盟学生们的信

每个学生,严格地说,每个艺术爱好者,都应当去看看在大都会博物馆举办的托马斯·伊肯斯的作品展,要研究它们。

伊肯斯是一个具有伟大个性的人,他有着铁一般的意志,他的意向就是画画,就是遵从自己对生活的认识来完成人生之旅。他正是这样做的,他为此付出了巨大的代价。在他的作品里,我们获得了来自他的独立性,他的宽广的胸怀和深邃的思想的宝贵财富。

伊肯斯深刻地研究生活，并倾注着极大的爱坦率地研究人性。对于这些研究所展示给他的东西，他无所惧怕。

对于表达方式的问题——技术科学——他的研究极为深人，只有大师才把研究作为自己的意志。他的形象与时髦毫无关系，他在生活和艺术中都绝不追求花哨和耍小聪明。他努力去理解大自然中的构造力量，并把自己所发现的原则用于绘画中。他的本质就是诚实，“真挚”这个词最适于他。

就我个人来讲，我认为他是美国所培养出的最伟大的肖像画家。作为一个伟大的肖像画家，他通常极少受雇画肖像。但是他有些朋友，他画那些朋友。好好看看这些肖像吧。忘记你们的学校，忘掉此刻的艺术时尚，不要去寻找你们所期望的东西，那么你们就有机会发现，你们与一个伟大的人有着紧密的联系，他是一个强有力的人，他渊博、谦逊，尤其是他达到了自然中本来所具有的现实美，他热爱着通过人和物来表现的伟大神秘的自然，他毫无必要去装点浪漫，也绝不故意多愁善感地制作美。瞧瞧吧！如果愿意，你们在那幅伟大的格罗斯诊所的画里就会看到，真正巨大的浪漫色彩正在真正的生活之中；在那幅米莱尔的肖像里，你们也会看到，那人的情感就是那人所具有的。这就是我称为美的肖像的东西；它不是花哨的或者装模作样的肖像，而是真实、受人敬爱、值得欣赏的坦诚的肖像。

但是我无意评述。我仅仅要求你们去看。我盼望着这些画能向你们叙述，如果你们忘情地看看这些画，我也希望这些画能给予你们以勇气和期望。

许多年前，伊肯斯在宾夕法尼亚美术学院教书，在那些日子里，听听他的学生们谈论他，是件令人激动的事情。他们视他为大师来信任他，有许多关于他的研究精神和能力的故事，从中可看到他对自己理想的执着追求，他乐于帮助人的慷慨品质，以及当他在学生的作业中发现了创造性和有价值的东西时那种真诚的喜悦。学生们的这些故事都是真实的，你们会发现这些品质都在他的作品里表现出来。伊肯斯的绘画和雕塑就是一个以强健的心灵生活、学习和爱人的人的真实记录。

1917 年

有许多工匠能很漂亮地画出表层效果,他们在这方面表现得极聪明。

也总是有少数人,他们达到和感受到了深层的东西,他们仅仅利用表层效果,有选择地运用它们,把它们当做工具来表达深层的东西,即真正的生活。

如果我没有能够感受到深层,那么我仅仅看到一连串的事件,它们起初也许是吸引人或令人感到新奇的,但不久就会令人乏味。

深层的东西,真正的生活,在任何地方都潜藏于表层之下。我不能说任何大师在任何时候都完全理解了深层的意义,但是大师作品的价值正在于感受到了这一点,并且他们的作品也正是记录下了他们对于深层意义的体验。

正是对藏在事物之后的持久生命之力的领悟,才使得眼睛观察,手制作,其结果便产生了大师的作品。技巧只是作为需要而创造出来的。

重要的是持续地工作,勇敢地工作,决不懊悔。事实上,只有埋头于工作,我们才能深入其中;画笔总是在手上,伟大的时刻才会来临。

极有可能你们知道所有那些事物,并且知道它们是真实的。我仅仅把它们唤出并给予你们,使它们再次活跃起来,正如我希望你们也能唤出它们并给予我;因为,有时我们所具有的东西正沉睡着。

直到此刻之前,所有过去的东西都是你们所继承的遗产。你们对这些过去的东西都有应有的权力。古代大师们的作品,周围学生的作品,刚才无意中说过的话,这些都是遗产;所有这些都是经验,种族经验。

不要归附于任何画派。不要缚在任何技巧上。

所有外在的成功,当它们有价值的时候,是因为它们是人的能力的全面享用和充分发展,是由此获得的内在成功的必然结果。

不聪明的人不会是诚实的人。要诚实就需要正义,正义正是要实现事物的相对价值。为获取相对价值就必须尽力地发挥能力。

所有真正的伟人,他们最根本的本质就是他们热烈的人性,还有他们都有着超群的思考能力。

在当代,人类发展的表层和深层之间,有着一条强有力的分界线。

一些看起来比实际更有意义、更有影响的事件和变动,都是发生在表层。

但是，另有一种发展中更深刻的变化，它旷日持久，稳步发展，极少受表层条件的影响，决不会被表层条件的影响所中断。

当代的艺术家应当对这种深层的进化极为敏感，所有的发展都建立在这种深层进化之上，现在如此，将来也是如此。

在表层，有着门户之争，有着各种事件的出现，有着民族的抗争；在表层，有着宣传，还有强求灌输观点的各种努力。

在深层中，没有宣传，表层变化的震荡，对于深层不会导致它偏离自己的航向。

正是在于找寻基本原则，那个所有事物之上的基本原则，一旦它为人们所掌握，就向人们指出通向美的秩序，通向自然法则的道路。

在表层，灾难与灾难相争斗，事物无穷地变化。但是所有的发展都是根据上升到表层的基本原则来规定，都是由深层的原则所作的研究来规定。

表层的法则是不真实的，就如同莱特兄弟制造飞行器没有成功一样，因为他们依据的法则不是建立在根本原则之上，而是建立在人类的某种权利之上。而在当代，这些权利也受到普遍怀疑。

表层的艺术家所看到的不过是物质的事实。他描述表层的外貌，他描绘事件。

他的某个小部分潜沉在深层。那是他最好的部分，但是他和他的表层的公众忽略了这一部分。他也许会意识到这一点。他也会意识到这一部分并因而为之羞愧。或者，他也许会压抑这部分，因为它伤害了他的表层利益。

有些画家画画时喜欢用精神性强的画题，但是他们的动机却是地道的务实性的。

戈雅画某些事件，他的有些主题是历史题材，但我发现他的主题只是一层薄薄的面纱。揭开这层面纱，我们看到了它的真相。这些真相是不可估量的。

我们常常会看到，肤浅的画家出名了，公众狂热地赞赏；可是不久，又销声匿迹了。

甚至最近有一种非常的鸿运赐给了雷诺阿和塞尚，我对此大感疑惑。

如果他们过去不曾被人理想化，而远离自己真实的本质的话，他们也绝不会在今天成为一种时尚。

也许正是为了使他们能像今天这样走红，也就必须抹掉他们最令人震动的特质；然而正是由于这些特质，他们创造了好作品。

他们被人们剥去了人性。我们被告知，他们对他们所画的人物毫无兴趣；他们的个性被人们抽走了，使他们变成了半个人。

我也听说，这些人没有"性格"的方面的兴趣，实际上是他们高傲地抛开了这些"主题"中的基本因素。

但是我们面前的油画，有着令人惊奇的性格描述，还有对于材料、颜料和模特儿的运用，它以一种稀有的方式，试图使我们深入主题的生命之中，以获得深刻的体会。

所有艺术里的大师都是完整的人，绝不是半个人。他们在人类各个方面都有着令人惊异的完整，他们对自己和自身的利益都是极富人性的，如果他们看来在进行选择，那是因为已有太多的东西供他们选择。

或许正是这样，我们以为缺乏人性，恰恰是人性所在，因为我们对这个词、这种情感的理解是如此大相径庭，又是如此的世俗化。

雷诺阿和塞尚毫不相似，但是，对于更为真实所做的追求，他们有着重要的相似性。

雷诺阿在情感上更为东方化；塞尚却既有东方的特质，又有着西方的特质，他也许是未来的模式。他对于超越物质上的东西，有着敏锐的领会；对于建设性地运用材料，有着极强的能力。

人们说："这只是张速写。"要画好一张速写，正需要一位真正的艺术家的天才——要表达生活中最重要的事物——一张脸的白晰色，表达空气和光，要用如此简略的手法表现所有这些东西。画速写需要机智。花上几个月劳动画的画也许比一幅速写更不完整，更没有完成感。

独立艺术家在纽约的美展

自由地思想和自由地表现你的思想，这正是展览会的宗旨。展览会的愿望是：自由地研究和实验，毫无拘束地公布这种尝试的结果，在任何情况下都不为当时风行的标准所左右，不因富有个性和陌生的表现方式不能为公众舆论所理

解而退缩。这是新的事物,也是艺术家们所具有的新的看法。他们的作品要么因为完整地具有这种思想而成功,要么由于缺少这一点而失败。我们希望了解青年人的意见,我们并不想强迫他们接受我们的作品。每一个艺术展览都要倾听来自老年人和青年人方面的意见,在这次美展上,我们想展出艺术家们创造出来的独立的、有个性的作品,展出那些必然成为他们所处时代的记录和人类认识的根据的作品。

这个展览之所以称之为独立美展,因为它是艺术独立的一种表现形式,而这种独立是绝对必要的。这并不意味着它是一个独立的组织。然而它是由那些正在探索的人们的独立的观点所决定的。这里展出的是那些前进中的画家的作品,他们需要得到承认,也值得人们承认,他们应该受到鼓励,他们的每一点进步理应得到奖赏。他们是无愧于此的,因为他们在思索。整个世界应静观他们的进步,不要急着去批评,而应从这些创新中接受批评。走进这个美展会场,我们可能看到弄不懂的东西,但不应马上表达涌上我们脑海的第一个念头,因为这个念头就如看到某些我们不熟悉的东西会不由自主地惊叫一样,是非常自然的。世界上所有重要的进步已经为批评家和一般公众所接受,然而在它们被接受和赞美以前,都往往被看做滑稽可笑的不可能的事物。

据我看,在美国只存在着一个艺术发展的理由,这就是美国人民在自己的时代和自己的国土上学习表现他们自己的方法。在这个国家,不需要作为一种文化的艺术,不需要作为一种精致和优雅的表现的艺术,不需要为了诗意的艺术以及任何"为艺术而艺术"的艺术。我们所需要的,是那些表现当代人民的精神的艺术。我们所想望的,是结识那些正在表现这种精神的青年,并倾听他们的意见。我们当中年纪大的人极想倾听走到我们前头的人的意见,对于他们的进步,我们不会心存嫉妒。看到我们曾经出过力的,并仍在出力的基地上建起一幢大厦,真是令人高兴。就个人来说,我愿意看到世界在前进,愿意看到比起我一生的建树来,别人会干得更好。对青年人和将要把握未来的人,任何嫉妒的情感都是不应该的。

对于我国人民,要紧的是应该懂得艺术是什么,要知道为什么是这样,要懂得我们人民性格的表达方式,要知道人民创造力的发展,因为它最终不仅会影响到绘画、雕塑、诗歌、音乐、建筑的创作,而且还会影响我们日常生活方式的每



一方面。如果艺术是现实的，它必定影响我们生活中的每一个行动、每一项成果和每件必需的事情。实际上，这是对生活的需要有了解之后，以最佳方式进行制造的一种追求。从事任何被称之为艺术的东西并没有多大学问，倒不如创造那些对于我们生存和进步绝对必需的东西更有意义。我们的艺术家必须是哲学家，他们必须是创造者，是实验者，必须接受基本规律的知识。寻找规律和听从规律的人会懂得，世间万物都有一个巨大的规律在起作用。通过认识这些规律，人们可以生活在一种更为纯朴的生活方式中，会生活得更幸福，更具美感。艺术是不能脱离生活的。生活是有能力的，这正是艺术表现的最大需要。评价艺术不看其熟练的技巧，而看其对生活经历的展示。在我心目中，创作了最令人满意的作品的艺术家是这样一些人，他们从自己生活的文明中汲取养料。例如，罗克威尔·肯特，他对任何事情都感兴趣，对政治经济学感兴趣，对农业感兴趣，对工业繁荣的每阶段同样感兴趣。除了他感兴趣的以外，其余他一概不画。他的画布上的东西是他所见到的，由伟大的生活组织所记载下来的东西，他的画是人权宣言，人的尊严的宣言，也是天地万物尊严的宣言，这就是他对上帝的信念。这就是艺术的含义。

另一位是约翰·斯隆，他以对人的权利的要求，对人民的热爱，对人民愚昧的深切观察和对人民美德的认识，以他对所有事物的非常兴趣来创作。虽然我与他未曾谋面，但他的作品中具有的新的因素告诉我，他对生活中充满生命力的事物感兴趣，这些事物最终可能在他的作品中成为典范。

威廉·格莱肯斯也参加了这次画展，他的作品具有幽默的成分，并且具有批判性，总是无所畏惧的，他的心智是独一无二的，他对人类品质的鉴别欣赏也是一流的。他展出了一幅非常好的裸体画，这幅画的一些特征你可能在新印象主义运动中注意过，然而在我看来，格莱肯斯达到了一个更完美的境界和更根本的真实。他所表达的事物有某种杰出、新颖的东西。起初，这种东西会给予你一点儿震动，可能还很大，而你会心存疑问，但你继续观察，就越来越会对他的艺术感到亲近。你回过头来会有这样的感觉，你所指出的不足之处，就如你对待一个你非常喜欢的朋友的缺点一样。这就是说，它们已成为整体的一个基本组成部分，他的全部作品总是那么有生气，表现的性格总是热情而直率，强烈而勇敢。

还有一个画家，叫杰罗姆·麦尔斯，他的作品因为接近生活而极富美感。他也是个梦想家，经常接近生活在今天的纽约的下层人民，他热爱民众，在作品中向我们介绍了他所认识的人类。虽然他技巧娴熟，但你可别在这上面花太多功夫，研究他的绘画，要学的是人的热情，他对这个世界的认识，以及他宽广的慈爱之心。

这些人中间没有人会跟你谈论他们的技巧，不会跟你谈论他们感兴趣的任何组织，也不会谈论建立一个团体的任何尝试。他们要告诉你的是，他们为了自己的理想，要独立，为了每个人的理想，要独立。当然，这个国家是建立在独立的观念之上，建立在人的自由权利的观念之上的。我们对这方面考虑不多，但唤起人民，有如在帕特里克·亨利这样的人领导下去战斗，仍是我们的第一信念。

生活中我们已经犯下的过错，在于寻求完满的成品。事物的完成就意味着死亡。而学生之所以使我感兴趣，是因为他正处于成长的阶段，他正在进行实验，检验他所具有的能力，他没有制作任何完满作品的念头。一件对生活本身作了极好的表现的作品，尽管可能很粗糙，但实际上是最完美的艺术品。与生活没有联系的"完美无缺"，只不过是一点儿技巧而已，称不上艺术品。在这个美展上，能抓住人们注意力的东西，很可能就是那些小幅的素描(速写)。

由于大多数参加展出者都不是青年，因而我不愿说这个画展是为青年人的作品而设计的，至少，不愿说是为那些具有青年人的能力的艺术家而设计的。他们有些人比我认识的老艺术家要熟练。例如，看一看布莱克威尔斯岛和西部河流画家尤利乌斯·格拉斯的作品，多么有力量和活力！看来，他是惟一画过西部河流的人，奇妙的、冰雪覆盖的栅栏与深深的、有悲剧色彩的水形成对照，还有他画出的布莱克威尔斯岛，所有作品都不带一点儿感伤色彩。这幅画就像一幅现实主义的杰作，如果把它挂起来，就可以看到，他与富有想像力的杰出画家阿瑟·戴维斯的作品有着密切的联系，并是其天然的伙伴。和这两位画家的作品并列的，是霍麦的亲切而具有勇敢想像力的作品。而下面一行，是约翰·斯隆的一幅优秀作品：《小丑》。

我愿就约翰·斯隆再谈几句，谈谈他那幅描绘屋后景色的作品。他画的是

老二十二街的房屋,屋顶上站着几个男孩儿,惊奇地望着鸽子飞上蓝天。这是生活在这些屋子里的人们日常生活的真实记录。你能感觉到这些窗户里、房子里发生的事情,实际上,邻里之间的生活都从这小小一排房屋,黄的、红的房屋,阳光下温暖的房屋上表现出来了。在和煦阳光的爱抚下,整个画面都沉浸于一片暖融融的气氛中。

我认为,人们从独立画展的作品中能够了解某些东西。那些寻求某种类型的文化展览和寻求时髦的艺术的人,可能是看不到这些东西的,那是由于他们看法上的偏见,由于他们的目标根本不同。他们寻找艺术上赶时髦的印记,而不去寻求人的思想、人的感情、人的生活;他们不去研究人的作品中有个性的记录。他们需要的是商业上的成功。

这次展出的画有几幅是表现职业拳击赛的,这就是乔治·贝洛斯的作品,它充满着健美、力量、勇气,是体力美的颂歌。它们的价值在于表现了贝洛斯对生活中的这个饶有趣味的方面的鉴赏力,同时作品本身也自有其美感。

埃文瑞提·谢思是一个具有独特的怪诞幽默感的人。他画了好些出色的作品。他对生活充满了热情,而他的作品充分地表现了这种热情的美。他喜欢展出他的作品,他了解其中的乐趣,他会使你看到和了解每一幅作品。他的最优秀的作品展示出妙不可言、想入非非的光华。在兴趣方面,他观察事物的方法绝不会错。

恩内斯特·劳森的作品,表现了对光的颤动的热爱,这是他生活的乐趣。他的力量在于能够在其中看到诗意,他的愿望在于表现自然界的浪漫情调,而不去添加什么,找出自然界本身就存在着的丰富的传奇色彩——其丰富性超过了任何人所能想像的。

另一位不应被遗忘的画家是格内·柯尔曼。在这个画展上,他展出了一幅描绘街景的作品,画面朴素,用色非常强烈而又自然。他画的是旧纽约街头雨中的积水坑,极具神韵。恩狄斯狄莫克展出的是一系列新颖幽默、令人喜爱的淡彩素描,有趣的批判手法和人物的面貌,唤起了人的感情,使人感到温暖。瓦特·库恩的作品有着强烈的气势。玛格丽特·埃克逊展出了一个罗丹式的头像。至于这次展览的雕塑,我们自始至终注意着博格勒姆斯·林肯的作品:《伟大的

独立者》。小爱德华·基思,是一个描绘雪景的画家。画风雄浑,具有青年人精神的斯特拉·埃尔门多夫所画的花,是以青年看待成长者的事物的眼光,以青年的活力、勇气和同情心表现出来的。埃米·伦敦的画,通过色彩和一种极有个性的幽默感,呈现出非常独特的面貌。而马瑞斯·普伦德加斯特的作品,和他以往的作品一样,描绘出光的奇妙的跃动,令人想起生活本身的活力。这个展览馆的三楼全部用来展出当代美国艺术家的作品,在纽约曾经展出过的作品中这可能是最好的一组。

曾经有人问我,这个独立画展是否会成为一个常设的机构。我毫不怀疑产生这种想法的可能,但我个人对此事不感兴趣。如果这样一个团体成立,而我又成为它的一名成员,那我一定是第一个退出的人,因为我知道,艺术团体的存在对于艺术是无益的。这个展览会令我感兴趣的东西,在于它的理想、它的独立的观念、独立的勇气和研究中的个性,在于它给更加自由地展出作品提供了一个机会。

莫 罗

(古斯塔夫·莫罗[Gustav Moreau] 法国画家,1826—1898)

19世纪的象征主义,其含义与成员都是不十分确定的;但莫罗与夏凡纳是其中的杰出代表则为人们所公认。

莫罗是夏塞里奥(Chasseriau)的学生,其风格融合了安格尔与德拉克洛瓦两者的特长。而他的学生,则包括马蒂斯、马尔盖(Marquet)等人。

莫罗的艺术十分接近波德莱尔、马拉美、于斯曼等象征派作家的审美趣味。他的色彩非常绚丽。他崇拜美,尤其是那种"令人毁灭的美",所以他喜欢画海伦、大利拉、莎乐美。由于绘画技巧上的学院传统,他在当时印象派风靡的美术界并不引人注目。不过,20世纪60年代以来,又兴起了对象征主义(包括莫罗)的浓厚兴趣。

《对艺术的意见》选自莫罗的笔记。另外选译象征主义作家于斯曼(J. Huysman)的文章和小说《反向》的片断,其中主人公埃桑特即作者自己的化身。

对艺术的意见

啊,高贵的生活之诗,充满热情的沉默!啊,美的艺术,是肉体美的镜子,在物质的掩盖下,映照出灵魂、思想、情感和想像的无羁的飞翔;满足了世世代代人类的神圣的需求!

它是上帝的语言!人们从沉默的艺术中理解到雄辩力量的那一天将要到来;它的特点、本性以及对人们内心的威力是无限量的,对于它我已付出了我的

全部精力和心血;运用线条、阿拉伯式花纹以及造型的力量唤起思想:这就是我所追求的。

1897 年

认为我偏重文学,而不宜于做画家;这荒谬而不公正的看法,使我一生中感到过多的苦恼。所有在我作品中要传达给你的意见,并且使你感到愉快,没有必要再用文字作解释;对于略懂造型艺术的人来说,这幅画的意思是十分明了清晰的,它所需要的只是热爱、梦幻,而不是以单纯、清楚、朴素为借口,用所谓"想像"满足自己的令人厌烦的老一套(a、e、i、o、u)。

我既不相信我所触摸到的,也不相信我所看到的东西。我只相信看不见而仅仅感觉到的东西。

对我来说,头脑、理性似乎是暂时的,处于不可靠的现实之中,惟有我的内心感受似乎是永恒的,无可争辩地确实可靠。

摄影般真实仅仅是一种信息的来源而已。

我爱我的艺术到了这样的程度:当我只是为了自己而创作时,我感到无比幸福。

附:对莫罗艺术的评价

乔利-卡尔·于斯曼

古斯塔夫·莫罗离开那为我们提供巨大艺术精神的普通民众的根脉,他控制住自己,不再在画布上涂抹枯燥乏味的溪流,也不为现代的工业巨厦装饰寒碜的遮窗的吊帘。[1]

他也不参加时髦的画展,他的作品仅限于几个画商的手中,而很少与观众见面;不过,1886 年他的一组水彩画居然在古比尔画廊展出了。

---

① 这句话在法语中几乎不可理解,所以翻译特别困难。(原注)

装挂着水彩画的陈列室中，我们看到火红的天宇，有如对异端者处以火刑时烈火在空中燃烧；行星被冒血的恒星碾碎，星星的血汇成了紫色的瀑布，溅洒在翻滚的云层上。

在可怕的背景衬托下，隐约现出沉默的女人走过画面，有的裸体，有的披挂圆润的宝石，身穿如同《福音书》封面般古色古香的织物；这些女人头发蓬乱，凝瞪着淡蓝色的眼睛，肌肤如冰霜；那静止不动的莎乐美①，手捧殉道者的头颅。摆在圣杯中的头颅环绕着闪闪的磷光，梅花形状的花纹底下，衬着近于墨绿色的枝条；还有，女神们骑着有翼的"鹰马怪"，挥动着天青色的翅膀，在滚滚的云朵中飞翔；还有，头戴冕状头饰的女像站在长满了奇花异卉的台阶上的宝座里，或以僵直的身姿坐在大象的背上。她们有绿色的前额，胸前佩着精巧的刺绣饰物，犹如骑兵所佩的绶带，更加上长串的珍珠和纤细的系带；水滩旁，大象投下了浓重的影子，它们笨重的戴着脚镯的粗腿，在浅滩上溅起了水花。

多种多样的景物构成了统一的印象：贞洁的躯体与精神上的自渎相结合；她的肉身是一个庄严优雅的处女，她的灵魂却是一个被孤独感和女性的秘密弄得精疲力尽的女人，她沉醉在自己的内心世界里，用暗自祈祷的神圣程式，去掩盖她的亵渎和淫逸，追求着酷刑和暗杀。

在远离那间陈列室的大街上，令人眼花缭乱的回忆仍然在我脑海里盘旋，但那些情景不再以其全部面貌同时出现，而是在记忆中分解成鲜明的细节，变作形态奇怪的附属物。莫罗用水彩所画的珠宝的形状，犹如用压扁的钢笔尖勾勒出来的；茎蔓相缠的植物极其纤细，叶柄花梗像早先神甫们宽大法衣上刺绣的网络花纹，这些花有水生植物、睡莲、盖果、海藻，它们与教会用的银器上的花纹十分相似，所有眩目的色彩都采用最高的色度，色彩的神秘变化涌进了观众的头脑，麻醉了他们的视觉，使他们暂时失去了正常的视觉感受力，视而不见地穿过街道两旁的新建筑。

一边走，一边再次地以平静的目光去考察现代生活趣味的劣迹——大街：林阴道旁的树木被交通局的人们捆起来以进行矫正，路面在大型车辆和难看的出租马车的奔驰下颤抖；人行道上到处是寻找金钱的人，有因为生孩子而堕落，

① 莎乐美是《圣经》中的人物，希罗底的女儿。

因为可怕的交易而变得下贱的女人们,还有读着下流小报,或站在商店门前做黑市交易和欺诈美梦的男人们,而同时,那些领了国家证书的强盗正暗中监视这些男人和女人以便打劫他们。眼看着这一切,经过思考,人们会更进一步理解莫罗的作品,它们不受任何时代的约束,伸延到遥远的地方,飞翔在梦乡,远离开那些被民众掩藏起来的丑恶的思想。

附:《反向》中关于莫罗绘画的描述

乔利-卡尔·于斯曼

在其他所有艺术家中,只有一个艺术家能使他(德·埃桑特)陶醉在无边的狂喜之中——古斯塔夫·莫罗。

他买下了两幅莫罗的代表作,一夜又一夜地站在那幅《莎乐美》跟前,如入梦境。……

当她跳起狂舞,挑动老希律王熄灭的情欲时,她脸部的表情是肃穆的,甚至是虔诚的;摇曳的项链击打着她颤动的胸脯,玫瑰色的珠串熠熠放光;在她光润的皮肤上闪烁着成串的钻石。手镯、腰带、耳环似乎都迸发出耀眼的火星;衣服上嵌满了金银珠宝,那件紧身衣实际上是一副精巧的首饰,每个网眼上都有一块贵重的宝石,有如金蛇盘绕着她的全身,又如同无数艳丽的昆虫在那粉红色的肉体上闪闪发亮;鲜红的背景上点缀着片片黄斑,犹如黎明时分的天空,上面有织成菱形的钢铁般的蓝色图案,以及孔雀绿的花纹……

莫罗的作品,超越了《圣经》上单调的记叙,探求绘画本身所需要的内容。德·埃桑特最后从莎乐美身上找到了他所幻想的奇特的形象。她不再是以挑逗性的柔软体态唤起老头子身上的情欲的跳舞女郎,不再是以颤动的胸脯、起伏的腹部和摇摆的大腿摧毁一位君王的意志、俘虏了他心灵的女人;从某种意义上说,莎乐美是旧世界罪恶的化身,是永恒的歇斯底里的女神,是因痉挛而使她的皮肉凝结,从而压倒其他所有美人的"美女蛇"——是一个《启示录》中的怪兽,无情无义,不负责任,毫无知觉,就像希腊神话中特洛伊的海伦一样,让一切靠近她、看到她和接触过她的人永受毒害……

此外,画家似乎希望能表明自己置身于若干世纪的历史之外,他的画中没有任何种族、国家和时代的明确标记,他的莎乐美生活在一座奇异的宫殿里,一座宏伟而复杂、令人头晕目眩的建筑物。给她穿上奢华的、怪诞到令人难以相信的服装,戴上没有地方和时代特征、类似腓利基砖塔般的钻石宝冠,就像萨郎波[①]曾经戴过的那件冠冕一样;她手里拿着生育之神伊西斯的魔杖,还有埃及和印度的圣花——莲花。……一个无法抗拒的幻象在画布上呼吸着;然而,题为《幻影》的水彩画给人的感官刺激可能更为强烈。……和那个老国王一样,德·埃桑特完全被画上的舞女形象征服了,她没有那么威严和仪态万方,但较之油画中的莎乐美更能诱惑人们的感官。

正如德·埃桑特曾经肯定的一样,以往任何时代的水彩画都从未成功地画出如此灿烂的色彩,也不曾有人能用水彩颜料在纸上创造出这样感人的色彩效果,比如,珍贵的宝石的光辉,正午太阳照耀下窗户的亮光,光彩夺目的华丽衣饰和润泽的肌肤。

在迷惘中,他不禁向自己提出疑问,伟大的画家创作的源泉和条件是什么?这位天才的、神秘的异教徒竟能在现代的巴黎,看到遥远的外空世界那壮丽而残忍的幻象,看到其他时代的魔法神迹。

谁是他的先导者?德·埃桑特很难说清,有些地方似乎令人模糊地回想起曼坦那和巴巴利的雅各布的影响;有些地方似乎受到达·芬奇的奔驰想像和德拉克洛瓦的热烈色彩的影响。但,主要的是,大师们的作品对他产生的影响都是无法觉察到的;事实上,古斯塔夫·莫罗不是哪一个人的门徒。既没有可以考察的先辈,又没有可能的继承人,莫罗在当代艺术中始终保持了独一无二的地位。莫罗研究了各个国家民族的人类学和神话根源,加以比较,猜测出那些染着血污的故事,把远东的民间传说和其他民族所衍化的传说合为一体,从而确定了他所画的建筑物以及豪华和异想天开的服饰的合理性,他那僧侣式的不祥的讽谕,由于变化不定的神经质以及病态敏感而显得更为辛辣,完全是现代式的;但,他的作品又总是痛苦的,充满了超人之爱和超人之恶的标记,而这些罪恶又正是热情熄灭和希望断绝时的产物。

---

① 萨郎波是福楼拜的小说《萨郎波》中的女主人公。

他的画散发出一种绝望而富于智慧的奇怪魅力，一种震撼灵魂的妖术，近乎波德莱尔的诗歌；人们被这种渗透了他整个绘画的特殊艺术弄得惊愕万分，陷入沉思和沮丧。他的艺术的最微妙的想像来自文学，丰饶华丽的视觉效果来自珐琅艺术，其精致和优雅的笔触则借鉴于宝石的雕琢和镌版艺术。德·埃桑特对这两个莎乐美形象无比爱慕，它们在他的眼里是活生生的人，他把它们挂在工作室里，在书架之间留出来的专门位置上。

夏凡纳

（普维·德·夏凡纳[Puvis De Chavannes]　法国画家，1824—1898）

19世纪后期的法国艺术界，能够被列入象征派的，夏凡纳或许是惟一既使保守派认可，又使激进派认可的艺术家。

夏凡纳在巴黎学画后，曾赴意大利研究文艺复兴早期的湿壁画，后来又结识了科切尔和德拉克洛瓦。在壁画方面，夏凡纳创造了一种装饰与抒情相结合的独特作风(巴黎伟人祠的壁画、波士顿图书馆的壁画等)。夏凡纳以明晰的线条与柔和的色调创造的澄净的画面，常含有哀伤的诗意。他的作品对于修拉、高更、劳特累克都有一定的影响。

《文学、科学和艺术的寓言》是夏凡纳为巴黎大学所作的壁画，下面的谈话是传记作家维康在访问时记录下来的。

文学、科学和艺术的寓言

当我产生了要画世俗圣母(即把巴黎大学拟人化)的想法之后，依据现实中她的特性和所要比喻的大学机构，从逻辑上必然接着要构思出她的相貌、姿势和她在画面上占据的位置。既然她引导和注视着一切，因此这个人物必须支配整个画面。但她的社会使命却不允许她涉足于学术和理论的研讨；她的位置将处在与所有的团体都保持着一定的距离。她那平静、无表情的面容以及交叉的手臂，暗示了一种安祥的公正无私。从容自在地靠着她的是两个侍从精灵，等候着她的吩咐，以便把棕榈叶和桂冠送给活着的和死去的人。壁画中间的一组人前面的岩石下涌出一股清澈的泉水，一群孩子和一位老人

到泉边来饮水：教育不正是适合于所有年纪的人的智慧之泉吗？我应该表现“雄辩”。我认为它表现出人类思维的最高表达能力：最首要的位置只有这门学科配得上。但，我怎样才能充分画出“雄辩”的特征以便说明其身份呢？我是否应该因袭传统的程式给它以标志和象征？在我看来，最能代表“雄辩”的，大概莫过于一个亭亭玉立的女子，摆出优美的姿势，自豪地讲着话；同时，比喻人类多种文学形式的人物——“抒情诗”、“叙事诗”、“戏剧”、“讽刺文学”、“寓言”和“喜剧”——正敬慕地倾听着她的发言。这就是巴黎大学左右两边的人群。至于哲学方面，两种重大的基本观念分据了这一领域，即“唯物论”与“唯灵论”。而“悲观主义”和“疑惑”则受到它们的吸引。我以为，表现这两种观点在死亡问题上的斗争过程中，应该概括所有的哲学。一个手捧头盖骨并凝视着它的严肃的妇女，她悲哀的表情和沉浸在深深的痛苦中的神态表明：死亡是一切事物的结局。一个面容姣好、衣着华丽的可爱的少女，微笑地向人们出示一朵花，暗示尘世的欢乐以及在物质范围内的不断变化；“唯灵论”是另一个裹着斗篷的妇人，她以一种热情渴望的手势，对理想做出答复；“疑惑”，一位老人一边倾听一边思索。当巴黎大学的副校长奥塔佛·格瑞阿尔第一次看到我的作品时，他为寓言的清晰明了向我表示祝贺，他说：“那么，这是柏拉图和亚里士多德吗？”什么是历史呢？探索者研究和考察过去，以便能借助文件等媒介重新组合出过去的生活，其中最珍贵的是遗址和纪念物。我设计了这样一组人物，一位妇女身旁有个孩子，他正把覆盖在古代碑文上的杂草拨开，妇女把铭文转抄在由一个精灵捧着的书版上；几个工人在清理一堵古旧的墙壁，在艰巨的工作中他们停下来聆听“历史”说些什么；一个对此不感兴趣的男孩儿把一顶旧的铜盔戴在头上玩耍。现在剩下了“科学”有待于用象征方法来表示。它们分为三大类：自然科学、物理和数学。我所能做的最好的象征就是：两个身披透明薄纱的女子代表“地质学”和“海洋学”，透过轻纱她们的婀娜身姿隐约可见；她们一个头顶珊瑚冠，手上托着一只贝壳；另一位则佩戴多种宝石，手捧一块天然水晶石。“矿物学”是位与世界同龄但仍旧充满活力的老妇人，由石灰岩和沙砾组成，她背靠着一块含有贝壳化石的大石头席地而坐。“植物学”是个膝上放着一束鲜花的女子。一个手持解剖刀的男孩儿子正准备捕捉一条蜥蜴以便进行研究，另一个孩子则好奇

地观察一支装着微生物的试管。“物理学”类似神秘的“伊西斯”(生命之神)，只向好学、热情和相信科学的探索者露出真面目;我把她放在一个高台上,像女神一般;几个青年人一齐向她宣誓,决心听从她的召唤。“数学”则是三个潜心解决一道几何难题的男子。

雷　顿

（奥狄龙·雷顿[Odilion Redon]　法国画家，1840—1916）

在两个世纪之交流派迭起的时代，雷顿是一个独立不羁的艺术家，但一般把他划入象征主义的范围，并认为他是后来的超现实主义的先驱。

雷顿与马奈是同时代人，但艺术道路却截然不同。他认为绘画的本质更主要的是表现艺术家的思想，而不在于反映真实的对象；他主张把形式作为思想的外衣，并试图打开玄秘世界的“魔幻之窗”。

雷顿善于用黑色表现奇幻的形象。后期则多用色彩，画面柔和绚丽，怪异中含有诗意。他的文学修养很好，所写文章优美而富有创见；在他持续四十八年的日记中，涉及许多艺术、美学、道德等问题。

这里选译他的部分日记（初版于1922年）。

一位艺术家的坦诚

（1909年5月）

我已经创造出了属于我自己的艺术。我注目于视觉世界的奇景，无论人们怎么说，我仍以坚忍的努力去服从自然和生命的法则；这样，我创造了自己的艺术。

我以极大的热情去爱那些大师，他们引导我狂热倾心于美。艺术是“超级的能力”，有益、高尚、神圣；它能创造一切事物。对于一知半解者，艺术只产生令人喜悦的娱乐；但对于艺术家来说，在极度的痛苦之中，艺术为新的作物创造了新的种子。我觉得自己已经顺从地屈服于这些神秘的法则，这些法则引导我

去构造那些我全然沉浸于其中的事物——我尽可能把我的能力和梦想注入这些事物之中。如果这种艺术与其他人的艺术相左(我并不相信是这样的),但是在我看来,它拥有一批稳定的观众,它创造了互相有益互相帮助的温暖宜人的友谊。

简言之,我尽可能自己摸索着学习;因为在我过去努力获得的各种教育中,从未找到过适合自己气质的体系。

我在波尔多一位老师的私人工作室里做了一年的雕塑。我抟捏着叫做陶泥的美妙、光滑、柔软的物质,模仿古代的雕像。

这时,在所谓美术学校里,在席罗姆的工作室里,我竭尽全力投入形式的表现方面。然而,这种努力毫无效果,对我后期作品没有任何影响。回顾一生才能的发展,我要承认我曾受到一种虔诚的愿望驱使,效法其他画家进学院学习;像他们曾做过的那样,做一名学生。我希望在艺术上得到认同,但是并没有学到我命中注定要追求的艺术形式,也没有发掘出自己的气质。那位老师使我苦恼。我不清楚他是否意识到我的学习愿望是严肃和真诚的,或者是看出了我的无能和软弱;但有一点很清楚,他一直试图把自己看待事物的方式强加给我,使我成为他的门徒——当然,除非他不是故意摧毁我对艺术本身的热情。他给我大量的工作;十分严格,批评特别严厉,只要他一靠近我的画架,整个教室便充满了火药味。但这些都毫无效果。

他劝我用轮廓线来概括形,可这形对我来说还是模糊不清。借口简化对象(可是为了什么?)他要我对着亮光,眯起眼睛,不去细究对象的实体。但对这些方面,我一直都没能摆脱掉。我只是喜欢阴影和明显的深度;毫无疑问,所有的轮廓线都是抽象物。我所受到的教导不适宜我的气质。这位教授完全无视我的个人气质和才能。他根本就不理解我;我固执的眼睛对我所看见的东西视而不见。与我和他两人之间截然相反的心灵差异相比较,人类在视觉理解方面两千年的发展或变化,就几乎算不上什么了。那时我年轻、敏感,不回避自己的时代,还得去听只有天晓得的那些从过去某个时期的作品抽出来的修辞学。这位教授却尽力地画石头、柱头、桌子、椅子、枯燥的附加物、岩石——所有的无机自然。而他的学生却只看有表现力东西,那是高于形式之上的感情扩展。两者的联系:不可能;溶合:不可能;而可以引导这位学生进入圣者境界的屈从,也是不

可能的……

作为初学者,我总是追求完美;不管你信不信,我总是追求形式的完美。但是我现在告诉你们,在我的作品里你们无法找到单独的、传统方法塑造的形式。我所说的传统方法塑造的形式,是指遵照明暗法则以及传统的透视方法,仅仅就形式本身而客观感受到的形式。至多只能如此说,因为人们总是想驾驭所有的事物。在最初,我也的确试图根据传统的方法再现视觉对象;但我只把它作为一种练习来做。如今当我意识成熟的时候,我坚持认为,我的艺术只追求光与影的效果。我采用的惟一辅助手法,一种公认的有力方法就是抽象的线条。这种媒介相当内在,并且直接作用于心灵。暗示性的艺术所能创造出的效果,完全来自阴影神秘的运用,或来自在心灵里构成的线条韵律。这些因素在哪里能比在列奥纳多·达·芬奇的作品中更为有力呢?达·芬奇正是运用这些因素表现了他的神秘和丰富多变的魔力,并且震撼着我们的心灵。这些因素是他操的语言的词根。这位非凡的、无与伦比的天才,以他的完善、优雅、理性和对自然法则的谦逊,而驾驭了整个形态艺术。他之所以掌握了形式,是因为他深入到形式的本质之中。“自然界充满了并不存在于经验之中的无限的偶然性。”他写道。对于他来说(毫无疑问,对所有的大师都是如此),这就是明晰的必然和最终的真理。除此而外,画家还能想出什么……

暗示的艺术犹如通过梦来折射世界,梦也并不排斥思想。说这是颓废也罢,事实就是如此。或者由我们来说,毋宁称之为进步,那是通向我们生命的最后解放的艺术进步。这种艺术发展使我们能够获取扩展的最终可能性,并且向我们展开那最高的道德王国,为我们提供精神的升华——这正是我们最深层的需要。

在音乐的激发力中,暗示的艺术更自由更辉煌,它在音乐中发挥到极致。但是,通过改变和转换形式,通过组合的逻辑来创造整体,我使得这种艺术成为我自己的,尽管他们并不遵从自然主义的世界法则。一开始,批评家们对我的艺术做出了许多错误评价。所有错误都在于他们未能弄清:规定、理解、限制和概括任何事物都是无济于事的,因为任何真挚的、单纯的新生事物,其内涵——就像美本身——就在它自身之中。

用标题来限定我的绘画,有时会使人误解它们。题目只有在模糊、不明确



规定和有暗示意味时，才是有意义和恰当的；有时宁愿让它使人感到混乱和不清楚。我的绘画不想规定任何事物，它们只鼓舞人。它们不陈述和限制任何事物。它们像音乐一样，引导人们进入一个不明确的世界，在那里没有因果，也没有始终。

勒米·德·哥尔蒙把我的绘画与几何式的艺术区别开来，他说我的绘画是形而上学。他在其中只看见想像的逻辑。依我的看法，这位批评家的寥寥数语，比起有关我早期作品的一大堆评价文章来更有分量。

假设你在眼前看到阿拉伯花纹式的飞逸的线条，它们不是在平面上游动，而是在空间飞舞，完全自由地在无垠的天空所启迪的心灵里飞舞。假如你看到这些线条的游动、显现，与其他各种成分相结合，包括人的面孔；如果这副面孔在形象上的个性特征如同我们每日在街上见到的人一样，于是偶然的真实产生了直接和真正的现实，那么，你就是看见了我大部分绘画常用的构图。

既然我无法进一步给予精确的解释，那么这样说，我的绘画即是把人的表情在可接受的奇异和阿拉伯花纹线条的运用中反映出来。我的意图就是用各种手法在观众的心里激起想像的组合。这些想像的组合具有某种意义，这种意义直接与每个观众的感觉力相联系，也与他们放大或缩小事物的想像力相联系，它们占有同等重要的位置。

更何况，所有的事物都取之于普遍的生活之中。一个画家不是垂直地画一堵墙，他往往会画得很糟，因为他正在转移稳定感；如果画家画水时不是水平处理，也会出现同样的情况；这是一些简单的例子。但在植物世界里存在着秘密的和正常的生命趋向，一个敏锐的风景画家对此绝不能忽略；一棵有强烈个性的树，它依据自己的树液和扩展的法则伸开树枝，一个真正的艺术家应当感受到这种现象并且表现出来。

有一种绘画方式可以使想像力摆脱自然主义追求局部细节的束缚，这样可以自由地再现想像的事物。我曾用一些奇妙的图案来处理花茎、人的面孔，或骨骼结构中的一些部分。我认为，这种处理和重构确实符合对象的本来意义。它们之所以如此，是因为它们是有机体。无论何时，如果画中的人物不能给人以错觉，比如说它要跃出画框，它开始行走，或者动作和思考；那么，这就不是真正的现代绘画。我全部的创造力在于，依据可信原则使不可信的事物存在于我

们人类的世界中。我尽可能地将视觉世界的逻辑服务于非视觉的世界,以此实现我的追求。

速　写
(1868年5月)

一张追求完整和完成感的速写,绝不可能具有那些随意的、不完整、不追求秩序或最终构图的速写所有的持续的丰富性。当你在画室需要可靠的资料时,你需要的不会是那些追求完成感的速写。相反,那种单纯的速写,没有先人之见,仅有单纯的愿望去谦卑地再现你所见到的东西,这才是可靠的资料;它丰富、取之不竭,绝不会使人厌倦。柯罗对我说过:“如果无法肯定某事物,那么把你所肯定的事物放在它的旁边。”他给我看了张铅笔速写,画的树叶,郁郁葱葱,好像蚀刻画。他接着对我说:“每年都去同一个地方画画,都画同一棵树。”

在荷兰演讲的笔记
(1913年)

我曾非常仔细地研究了我的作品中的黑色细部,尤其是在石版画中,它们获得了自己真正的光彩;一种不混杂其他颜色的光彩。在那之前和后来,我画的一些木炭素描,通常是在粉红色、黄色,有时是蓝色的纸上完成的。采用这些色纸表明,色彩已开始使我着迷,后来我完全被色彩的这种魅力征服。

黑色是最根本的色彩。它在意味深长的、隐秘而不可思议的生命源泉那里吮吸养料,并得到升华。木炭条创造出的那种恬静而有生命的热情,仰赖于良好的食物和休息,或者说得文雅些,仰赖于充沛的体力。即是说,在我们艺术生涯的盛期(我们艺术生涯的盛期或短或长),木炭条的表现力也达到美的极致。当步入老年,营养不那么容易吸收时,它的美也开始枯竭。那时你仍然可以在画面涂上黑色,但木炭条还是木炭条,石版蜡笔也传达不了任何东西;一句话,



媒介在我们眼里仍然是媒介：一件毫无生命力的东西。然而，在热血沸腾、精力旺盛时期，媒介又成了充满活力的生命物。它是画家的力量，画家的思想，画家灵魂的产物、情感的反映，它是画家的本质以某种方式遗留下来的残象。

黑色必须受到重视，毫无理由轻视它。它不迷惑眼睛也不唤起肉欲。黑色比所有调色板和三棱镜上的亮色都丰富，它是心灵的媒介。在一些冷峻的国度里，那里的人们由于严酷的气候而不得不把自己整天关在家里，他们有了沉思冥想的时间。因此好的版画总是在这些国家大受欣赏。例如，与地中海地区不同的北欧便是如此；而在地中海地区，太阳把我们带出户外，使我们欣喜若狂。版画在法国就很少受到欣赏，除了可怜地被敷上色彩之外；这就出现了不同的结果：它摧残了版画，变得更适于儿童插画读物。

理性画家

（1888 年 5 月 14 日）

如果一位画家画出来的女性人体给我们的感觉是她急于要穿上衣服，那么这位画家就是缺乏理性的。

理性画家以一种令人平静的方式表现女性人体，由于她并不掩饰自己的裸体，她任其自然，毫无羞涩，像在伊甸园里。因为那些匆匆的目光不是我们世俗的目光，而是心灵世界的目光，是画家所创造的想像世界的目光；在那个心灵的、想像的世界里，美在激荡；这美不会激起淫荡，相反，它赋予所有裸体以纯净的魅力，这种魅力绝不会使我们堕落。夏凡纳画的女人体就从来没有要穿上衣服，过去的许多画家画的女人体也没有这种感觉，如乔尔乔内或者柯勒乔画的那些在可爱的闺房中的女子。

只有一个女人要匆匆穿上衣服，她在马奈的《草地上的午餐》里，那女人极不自在地坐在冰凉的草地上，在那些并非理想主义化的绅士中间，那班绅士围着她，与她闲聊，她恨不得马上穿上衣服。他们在讲些什么呢？不会是好话吧，我想。

至于说画实物，艺术鉴别力是第一位的。画家体味画实物的乐趣，画衣服

时的喜悦，同画衣服下面的人体一样。为了追求裸体而画裸体，还不如画一片衣服更诚实、更纯粹和明确——那里有不带英雄主义的人性。

米开朗琪罗曾断言，宁愿画鞋子而不愿画脚的人是愚蠢的，那是因为米开朗琪罗深刻地看到人的本质。正是在这充满生机的人类本质中，唤起了他丰富的才能，并构成他伟大的风格，使他的思想超越于我们的观念之上。他作的那尊《奴隶》，在那合着的眼睑后面有多少涟漪在脑海泛起！那睡着了的奴隶，在他大理石的前额下思绪万千，把我们的思想也带到一个情感的、思考的世界。沉睡的奴隶唤起了我的尊严感。

凡·高

(文森特·凡·高[Van Gogh] 荷兰画家,1853—1890)

凡·高是后期印象派的主要画家。

凡·高生于荷兰,早年做过教师、牧师;自学绘画,临摹过许多大师的作品,并阅读过大量的文学书籍。在弟弟提奥的帮助下,凡·高开始从事创作,早期代表作有《吃马铃薯的人》(图㉝)等。1885年,凡·高结识了几位印象派画家和高更。1888年至1889年在法国南方的阿尔建立了"黄色小屋"画室,以惊人的热情创作了大量的杰作。

凡·高汲取日本版画坚韧的线条和印象派明亮的色彩,让它们为自己的主观感受服务,从而创造了一种充满激情的、震撼人心的艺术。他是一个狂热的人道主义者和崇拜大自然的敏感的艺术家。他因患精神错乱症,于三十七岁时自杀身亡。

凡·高给提奥写过大量的书信(我国已有译本)。这里选译他给好友,巴黎的一位青年画家伯纳尔(E.Bernard)的信,另一封信是写给象征派作家奥雷尔(G.Aurier)的。

致伯纳尔的信

这里是对一幅画的描述,这幅画现在就在我面前,画的是我正住着的疗养院花园的一景。右边,灰色的阳台和房子的一面墙,有一些玫瑰枝,花已凋谢;左边,花园的一块平地——红褐色的——那是给太阳晒干了的泥土,上面覆盖着树上掉下来的松针。花园边上种有巨大的松树,树干和枝条是红褐色的,绿

叶被各种重颜色混在一起弄得很暗淡。这些树长得很高，直刺向黄昏的天空，树干有一条条紫色的纹理连着黄色的地面。有些高出来的树枝变成浅红色和绿色。有一面墙——也是红褐色的——把视线挡住了，它后面只有一座紫色和黄褐色的山。离我最近的是一根粗大的树身，它被闪电击中，又让人锯掉了一截。然而它的一边伸出一些枝条，长得很高，暗绿色的松针从上面纷纷落下。联想到那种活生生的生命本性，你会觉得这位忧郁的巨人——像个被击败的骄傲者似的——和它面对着的枯枝上带着最后一丝苍白的微笑的玫瑰形成对照。树下有空无一人的石椅和阴郁的黄杨树；黄色的天空被反照在下雨留下的小水坑中。落日余晖几乎把重褐色变为橘红色。细碎的阴影晃动着散布在树干周围。

你将会领悟到，那种被灰色、被围绕着轮廓的黑线弄得很重的红褐色的组合产生于一种痛苦的感觉，这种组合称做“暗粉红色”，它使我的某些不幸的伙伴常常为之苦恼。此外，那根被闪电劈断的顽强的树干，那些病态的、绿色与粉红色混在一起的、带着秋天最后的微笑的花朵更为集中地加强了这种印象。

另一幅画的是日出，太阳在一片未成熟的麦田上升起，光芒四射；田垅向画幅上部延伸，一直到一堵墙边和一座长有紫丁香的山脚。田野是紫色和黄绿色的。白炽的太阳被一道强烈的黄色光晕所环绕。与另一幅画比较起来，我试图在这里表达一种平静，一种伟大的平和。

我一直在跟你谈这两幅画，尤其是第一幅。请你注意，人们不用直接针对有历史的泽斯曼纳公园，也能试图给人一种痛苦的印象，不需要为了创作一种慰藉人心的和柔和的基调，而去描绘基督登山训众时的一批人物形象。

啊！毫无疑问，受《圣经》影响而描绘它是聪明和稳妥的，可现代生活却是这样紧地抓住我们，甚至当我们试图用抽象观念重现古代生活时，生活中一丁点儿小事也足以把我们从沉思中拉出来，而我们自己的冒失也把我们强推进个人的情感中——推进欢乐、厌烦、苦痛、愤怒和微笑中。

《圣经》！《圣经》！从小就在《圣经》中长大的米勒，除了读《圣经》什么书也不读，可他却从不或几乎不画《圣经》题材画。柯罗画过《橄榄山》，画上的基督和夜星崇高而庄严；在他的作品中能感受到荷马、埃思库罗斯、索福克勒斯，有时能感受到《福音书》；在他的作品中这是一种何等的审慎，并包含着所有尽可能现代的感受，它们对我们是普遍的，有一种压倒的优势。但你会说，那德拉克



洛瓦呢？是的！

德拉克洛瓦——不过，在你把事情放在它们合适的地方之前，你不得不采用一种不同的方式来从事研究，是的，比如说研究历史。因此，老朋友，描绘《圣经》故事是一个失败，但只有很少人犯这种错误。而且我敢断定，这个错误反过来就会变得辉煌宏伟。

有时人能从错误中发现正确的道路。去画你的花园就是一个补偿，就像现在这样，或者随便你喜欢的那样。无论如何，在形象中探索个性和高尚的品质是件好事，习作本身就代表着一种实际的努力。这些事与浪费时间肯定截然不同。能够在画布上创造出许多综合性的平面，能够发现造成对比的线条和形式，这就是一种技巧；只要你愿意，这也是一种把戏，一种烹调术。而且这还是一种标志，标志着你一直在深入地研究你的技术，这是件好事。

然而，绘画也许是让人讨厌的，我们生活着的时代也许是沉重的，但只要一个选择了这门技艺的人热情地去追求，他就是一个有责任心的人，一个完善的人和一个真诚的人。在这个时代，社会不幸地把我们的生活变得困难重重，这就是我们的软弱性，也导致了我们作品的不足。我相信高更在这之下也感到极大的痛苦，他不能发挥他的力量，虽然他的内心在这样做。我则一直苦于没有模特儿。但另一方面，这里有很多美丽的景色。我刚好画了五幅 30 号画布的油画，画的是橄榄树。我一直待在这里，原因是我的健康不断在好转。我所干的事艰苦而枯燥，但我在干，因为我试图通过不断画些粗放的作品来积聚新的气势，同时也因为我怕抽象的东西会把我弄得软弱不堪。

你已经看见我的研究带有一点儿小小的收获了吗？你已经看见一片黄色的麦田和一轮黄色的太阳了吗？但这还不算是；不管怎样，我已经再次置身黄色这可怕的难题中了。我一直在讲一幅画，这幅画是当场画的，堆有很厚的油画颜料，而且有意画得不逼真。这幅画的效果比较弱。我仍然有许多事要讲给你听，不过，尽管我今天一直在写信，而且到现在我的情绪也算保持些微的平静，我还是预先害怕着在治愈之前会对此激动不已。握你的手，因为你和阿盖丁，和我其他的朋友是一样的，只要你看见他们当中的任何一位，你就明白了，相信我。

你真诚的凡·高

又：我无需告诉你我对你本人多么抱歉，就像对你父亲一样。他不同意你和高更共度一个季节。后来他写信告诉我，由于你的健康原因，你的服役期已经推迟一年。我还感谢你对埃及式的小建筑物的描写，我也真应该知道，在这个国家里它和乡村房子比起来是大些抑或小些——简单地说，它的比例与人的关系如何。但首要的是我一直想知道有关颜色的情况。

致奥雷尔的信

亲爱的奥雷尔：

非常感谢你在《法兰西火星报》上的文章，它使我惊喜万分。我喜欢这篇文章就像喜欢一件艺术品一样。在我看来，你语言生动，丰富多彩；简单来说吧，我在你的文章中重新发现了我的作品，而且比我的更好、更丰富、更加意味深长。不过，当我知道你所说的应该是别人而不是我时，我内心感到不安。例如，你特别提到蒙提切利，如你所说："就我所知，他仅是这样一位画家，能感受事物的色差。他的感受是这样强烈，像金属一样铿锵，像宝石一样闪烁。"请你去我弟弟那儿看看蒙提切利画的一束花——一束用白色、蓝色和橘黄色画的勿忘我——然后你就会感受到我想说的话了。但是蒙提切利最好的、最让人惊奇的作品，一直收藏在苏格兰和英格兰。在北部的一座博物馆里——我相信是在里尔——据说有一幅非常精彩的、用另一种方法绘制的画，这画比起华托的《发舟西苔岛》绝不缺少法国味。现在劳泽[①] 先生正忙于复制蒙提切利的三十幅作品。

这就是我要说的。就我所知，这里还没有一个直接从德拉克洛瓦那儿继承下来的色彩家，而且按照我的看法，蒙提切利可能只是间接地学到德拉克洛瓦的色彩理论；这就是说，他更多地是分别从迪亚兹和齐昂姆[②] 处学得这些理论。

---

① 劳泽(Lauzet，？—1898)，画家和从事平版印刷的专家，他复制了蒙提切利的作品，还有其他人的作品。

② 齐昂姆(Felix Francdis Ziem，1821—1911)，一个流行艺术家，专门以海军为题作画。先是画威尼斯的场景，带有亮光的天空或灿烂的日落。

我认为蒙提切利个人的艺术气质完全和《十日谈》的作者薄迦丘一样，他们都是忧郁的、有点儿屈从的、不甚幸福的人，看到世界的婚礼已告结束，便去描绘和分析他那时代的情人——他，一个置身于事外的人。啊，亨利·莱斯[①] 不去模仿早期艺术，他也就不去模仿薄迦丘。你知道，我所说的意思是似乎存在着这样一些事，它们与我的名字有关。你最好能提一下蒙提切利，关于他我就说这么多。另外，我还要着重提及高更，我跟他在阿尔一起工作了几个月，而在巴黎时我就已经知道他的情况了。

高更，这个奇怪的艺术家，一副外国人的模样，一看他的眼睛就叫人隐约想起收藏在莱卡锡画廓的伦勃朗的《一个男人的肖像》——我的这位朋友喜欢让人觉得一幅好画等于一种善行；其实并非他说的那样，但不明白道德上的义务而与他极为亲近是很难的。我跟他分手的前几天，疾病迫使我进了精神病院，其时我还在不断地画“他的空座椅”。

这是一张习作，画的是他那张用暗红褐色木做成的椅子，座子用浅绿色草编成，空座椅上放着一只发亮的油灯和几本现代小说。

如果有机会，请来看看这幅习作，这是我怀念他的方式：这画全用绿色和红色的碎笔触画成。然后你就会觉得你的文章还可以更公平些，从而也就更有力量些。我想，如果讨论“未来的热带绘画”和色彩问题，你在提及我之前就会公正地看待高更和蒙提切利，而写我的那一部分，或将要写我的那一部分，我向你保证，将是非常次要的。

还有一个问题我想问你。假定那两幅现在在温提斯特展览馆的《向日葵》有某种色彩的物质，它们也表达了某种表示“感恩”的观念，那么它们和许多画得极有技巧的花卉画，和那些还没有被充分认识到的，比如说由花卉画之父科斯特[②] 画的《蜀葵》和《黄色的鸢尾花》是否不一样呢？和那些被金宁[③] 画得很丰富华丽的芍药是否不一样呢？你知道，要对印象主义和其他事物作一区别，对我似乎是困难的。如今我再也不能像我们前些年那样能看到众多的派别的

---

① 亨利·莱斯(Henri Leys，1815—1869)，比利时壁画画家，受德拉克洛瓦及17世纪荷兰细密画大师和伦勃朗的很大影响。

② 科斯特(Ernest Quost，1844—1931)，法国花卉、静物与风景画家。

③ 金宁(Georges Jeannin，1841—1925)，法国花卉及静物画家，花卉画家协会主席。

用处,但是我担心这种反常状态。

总之,我要说的是,我不理解你为什么要谈论麦松尼尔[①] 的不名誉之举。也许,我的确是从杰出的冒夫[②] 那里承继了一点,即对麦松尼尔绝对的无限崇拜;冒夫对特罗扬[③] 和麦松尼尔的颂扬,过去一直都是说不尽道不尽——他们真是奇妙的一对。

我说这些是想提请你注意,外国人崇拜法国的艺术家,丝毫不问他们被划成什么派别,而且这些划分又常常令人讨厌。冒夫经常重复这个意思:"如果想画色彩,那就应当能够像麦松尼尔那样画壁炉的座椅或者室内的布置。"

在下批我要给我弟弟的邮件里,我将送给你一幅画丝柏树的画,希望你能接受它作为我对你的文章的谢意。此刻我还在画这幅画,因为我还想加上个小人物。丝柏树是普罗旺斯自然景色的代表;你会感受到这一点,而且会说:"色彩也是黑色的。"直到现在我仍然画不出我对它的感受;在大自然面前,那揪住我的情绪能使我失去意识,在后两个星期里我竟不能工作。然而,在离开这里之前,我觉得我还要再去画画丝柏树。我要送给你的这幅画,画的是夏天的北风中小麦地角的一组丝柏树。画的色调是宽广的天空燥热的蓝色和不可名状的黑色,以及与各种黑色调成对比的罂粟的朱红色。

你会见到这幅画的色调像是由绿、蓝、红、黄、黑组成的苏格兰格子呢,苏格兰格子呢对你和我都有吸引力,可是如今很难见到它们了。

尊敬的先生,在此请你接受我对你的文章的谢意。我春天来巴黎时,一定亲自去拜访你并表示谢意。

V·凡·高

我要送给你的这幅画,那厚厚的色彩层需要一年时间才能完全干;我想你会涂上漂亮的光油的。

同时,最好用水洗几次画,把油冲掉。这幅画是用纯普蓝画的。这种颜色

---

① 麦松尼尔(Meissonier, Jean Louis Ernest, 1815—1891),法国学院派军事画家。

② 冒夫(Mauve, 1838—1888),荷兰画家,受柯罗和巴比松画派影响甚深。

③ 特罗扬(Troyou, Constant, 1810—1865),巴比松画派重要画家,主要画动物和风景。

不太好用,但是德拉克洛瓦常常使用它。我想,一旦普蓝的色调完全干后,需经过上光油才会看到黑色,非常黑的色调,也会显出有变化的暗绿色调。

我还想不出这幅画究竟装什么样的框子好,但既然这幅画使人想起漂亮的苏格兰格子呢,我觉得我曾经见到过的一种很简单的平面框效果很好;那种框是用鲜艳的橙色铅做的,如果与画面上深绿色的树和蓝色的背景相呼应,会产生令人满意的效果。如果不要这种画框,画面就好像缺一点儿红色,画面上部看起来也会冷一些。

高 更

（保罗·高更[Paul Gauguin] 法国画家,1848—1903)

高更是法国后期印象派的主要代表,也被列为象征派和纳比派的画家。高更年轻时曾从事股票生意,二十五岁后业余作画并收购印象派的作品,后来结识毕沙罗,参加过第五次和第六次印象派画展。高更三十五岁时决心献身艺术,放弃了股票生意并疏远了家庭。

1886 年,高更开始追寻原始和淳朴的艺术精神,并提出了所谓"综合性"的绘画——不受客观物象限制的绘画构成。

1891 年,因艺术上的不得意与贫困,高更到南太平洋的塔希提岛居住了三年。重返巴黎的两年之后(1895 年)又赴塔希提岛。这一期间创作了他最重要的作品。1901 年初高更离开塔希提岛到马贵斯岛居住。在《诺阿—诺阿》一书中,高更记述了他在塔希提岛的生活以及他和波利尼西亚少女苔胡拉的爱情。但因贫困、疾病和当地法国统治者对他的不满,使高更备受痛苦,1903 年去世。

这里选译他写给法国画家、他自幼的好友丹尼尔·蒙弗纳的三封信。

致乔治·丹尼尔·德·蒙弗纳的信

1898 年 2 月

上个月我没有给你写信,因为除了重复一些老话外再没有什么更多的话可说,何况那时我也没心思写信。邮件一到,我没从苏德处收到任何东西,我也立即几乎痊愈了,也就是说,听天由命地死去这种机会再没有了。我想自杀。我

躲在山里，在那里，我的尸体本当被蚂蚁噬尽。我没有左轮枪，可是有砒霜，那是在我患湿疹时藏起来的；我不知那剂量是否太强或是因为呕吐而减弱了毒性。反正，一夜晚的痛苦折腾之后，我还是回到了家里……这月我收到苏德的七百法郎，还收到了莫拉的一百五十法郎；用这些钱偿还最无同情心的债主，再开始像从前一样的贫困潦倒的生活，到5月份，银行将扣押我的所有东西并廉价拍卖，我的画在其中。唉，当那个时候来临之际，我们得想想如何用其他方式应付那个境况。可以说，12月份我是明确下了决心的，我想在死亡前画幅大画，我一直就构思着这幅画。整个12月，我日日夜夜没命地画。当然，这幅画不像夏凡纳的作品，不是像他那样写生、研究自然、画草图等等。我的这幅大画完全没有对照模特儿，而且画得相当快；它画在一块疙疙瘩瘩的粗布上，所以看起来相当粗糙。

1901年11月，于马贵斯群岛多米尼克

你清楚地了解，我如何看待象征主义或其他文学流派有关绘画的错误观点，因此，也没有必要再重复我的看法；而且我们在这个问题上看法也是一致的——我们的后继者也会有与我们相同的看法——因为好的艺术品将永存，即便没有什么评价文献，也丝毫不影响好的艺术品，我也许会过于自得地夸耀自己，因为我没有像其他人那样，因新闻界的大肆吹捧而落入陷阱中——例如丹尼斯，或者说雷顿也是如此。从前当我读到许多批评家的评介文章时，尽管他们并没有理解我，我也很烦恼，但我仍然报以微笑。

不管怎样，我孤独地待在这里，可以蓄积新的力量。这里，诗情完全自发地来自事物中，当人们要画出这种诗情时，只需任凭自己在梦幻里游弋。我所需要的是，给我两年时间身体不出毛病，不过多地为钱犯愁，以达到我的艺术的一个成熟期；可是，目前正是那些麻烦事不断地困扰我过于紧张的大脑。我意识到，在艺术上我是对的，但是，我应当有充沛的精力去明确地表达我的艺术感受呀！无论如何我应当完成我的使命，即使我的作品未能保存下来，那也仍然将留下一个艺术家的记忆，他将绘画从先前的学院派陷阱中，从象征主义的陷阱中（它是另一种类型的多愁善感）解脱出来。

我的信将及时带着新年的祝贺到达你的手里——

我的书《诺阿—诺阿》已经出版了，但我没有得到通知。如果你可以顺便买一本的话，请给我寄一本来。

向我的朋友们和安纳特问候。

永远忠实于你的保罗·高更

1903 年 4 月，于马贵斯群岛多米尼克

我将给你寄三幅画。在你的信寄出后可能就会收到这三幅画。你能否转告一下法耶先生，这是件与我生命攸关的事情。如果他不喜欢我给他的这些画，可让他从你处拿几幅其他的画。或者这样，让他借给我一千五百法郎，他想要我的什么保证都行。原因是这样的：我刚陷入可怖的圈套里——马贵斯发生了一些可耻的事件，我曾就此写信给政府部门。行政长官与总督串通一气。总之负责处理此事的副总督和一个坏蛋法官遵从总督的指令，毫不理睬我的诉讼代理人的意见，他们就涉及私人信件问题判决我（根据 1881 年 7 月颁布的法律）三个月监禁，罚款一千法郎。我不得不去塔希提提出申诉，旅费、那里的住宿费，还有律师费用！！那要花去我多少钱啦？那意味着我的毁灭和身体完全垮掉。

我的一生好像要注定落魄的，爬起来又跌倒，不断反复……我鼓足的精力又一天天开始衰落……

请尽快为我活动，一定转告法耶先生，我将衷心地感谢他——

永远忠实于你的保罗·高更

来了一个邮件：还没有收到你的东西——瓦拉德最近三次都没有给我回信，也没给我寄钱。到现在为止，他欠我一千五百法郎，还加上我送给他的画。结果我又欠商务会一千四百法郎。正在此刻，我又想向他们借钱作为去帕皮提的旅费……我很担心他们会拒绝我，真是那样，我就走投无路了。如果瓦拉德去世或破产，我冒昧地希望你能告诉我这些情况。所有这些担心正折磨着我。

保罗·高更

塞　尚

（保罗·塞尚[Paul Cezanne]　法国画家，1839—1906）

塞尚是现代绘画的先驱者。

19世纪末到20世纪初，绘画艺术由印象派追求自然的光色，转变为野兽派、表现派、立体派的重主观、重形式、重表现的过程中，作为后期印象派代表的塞尚起了关键性的作用。

塞尚是个银行家的儿子。早期曾学卡拉瓦乔的风格。19世纪60年代结识印象派画家并参加了1874年首次印象派展览。80年代末，塞尚追求一种绘画的“建筑性”和不受光线干扰的色彩，在运用色彩造型上有独特的创造。

这里选译的书信虽然简短，却代表了塞尚对绘画的最主要的追求。伯纳尔是一位画家和批评家，早在1890年即写过评论塞尚的文章。

致伊米尔·伯纳尔的信

亲爱的伯纳尔先生：

1904年4月15日，于埃克斯－昂－普罗旺斯

在你收到这封信时，你也极有可能收到另一封来自比利时的信，信上写给你的地址是勃勒根街。你在信中对我的艺术表示热情的赞同，我对此感到高兴。

请允许我重复你在这里时我所说过的话：用圆锥体、球体和柱体处理对象，

全都根据透视安排，这样，对象的各边或平面都趋向一个中心点。线条与表示宽度的地平线平行，大自然的一个剖面，或者你宁愿说，一片景致由“全能的永生的神力”展现在我们眼前。线条与表现深度的地平线成直角。但是对人类来说，大自然更多的是深度而不是平面，因此，有必要在用红色与黄色表现光的颤动中，加进足够的蓝色调，以造成空气感。

我还想谈谈，我看过你画室一楼的习作，真好。我以为，你所要做的就是继续沿着你所走的路，你理解应当干什么，并且不久你也将放弃追随高更和凡·高的风格！

请转告伯纳尔夫人，我对她送给我的有她签名的礼物表示感谢，请带给孩子们来自“高里奥”的吻，向你全家致意。

塞律希埃

（保罗·塞律希埃[Paul Serusier]　法国画家，1865—1927）

塞律希埃是法国纳比派的倡导者之一。1888年秋，塞律希埃在阿旺桥写生，高更指导他用最纯的原色画出自己的感受，从此他成为高更的综合性绘画和象征主义的同道。因此，一般也把他归入象征主义画家。

“纳比”在希伯来语中意为“先知”。纳比派画家的思想背景并不相同，却共同爱好东方的艺术趣味和神秘色彩，喜欢古老的瓷器、玻璃彩画、民间传说等，并且崇拜象征派诗人的作品。塞律希埃本人虽笃信天主教，但他也研究东方哲学、宗教和语言。

塞律希埃的《绘画入门》一文大约写于19世纪90年代末，但到1921年才正式发表。文中表达了他的基本艺术观——绘画不是自然的模仿，追求平面的效果和绘画的思辨特性等。

绘画入门

A

艺术与自然

自然是我们的感官向我们显示的物体的全部，由于我们不可能发明形体和色彩，所以需要求助于视觉所提供的形体和色彩。

如果以复制银幕上看到的形象的方式把艺术降低为模拟的话，我们所做的只是机械的活动，这一过程不需要人类任何高级智能的参与，产生的只是毫无新意的印象——一件没有理解力的作品。所以，我们懂得自然并不就是绘画。让我们分析一下现实中视觉感受的形成过程。

身体结构正常的人有两只眼，每只眼都向大脑传递一个形象，这两个形象之间存有差异。

人们必须选择其中之一，并抑制另一个。但实际上是人的头脑由前面的两个形象演绎出第三个形象，它还包括了空间的定域或浮雕感。

对绘画作品采用平涂形式之后，接下来是要不要表现浮雕（立体）感，或者是削弱它。两种情况下都可以通过简化了的形象让我们把它刻在平面上：这是一个新的修饰过的形象，一种根据艺术观点的需要而作的有意的修饰。

物体给我们的感受唤起了我们以前获得并储存在记忆中的概念，最主要的是一种作为概括结果的物体概念。当认出这个物体和它的名称之后，大脑便投入工作；它运用了其他感官过去的经验：形体、所处的空间位置、重量、运动或是静止、它的用途等等。

这些“已得之物”渗进了个人的感情：热爱或厌恶（美或丑）。一切修饰过的形象因素都加上了心理的和生理的主观状态，在每种情况下（其敏感程度）都有所不同。

心理形象

所有这些协同的因素经过感受而产生作用，直到把感受转变成一种形象，这种形象我们称之为心理形象。

此时，它们与最初的视觉形象已相去甚远，那个最初的形象除了逐渐淡化之外再没有别的作用。

作为解释爱和美的符号，心理形象是艺术作品积极的建设性因素。

美

美是我们奉献给一件事物的爱，它排除了一切为我们利益服务的念头，它

是一种由于能够同时满足我们的视觉感官和心智需要而激起的爱，因为它体现了使我们获得最大愉快的意图——和谐。

和　　谐

和谐是这样一种感觉的组合，以至我们不希望它是别的样子。它同时既满足了我们的感官，促进了感官的功能，又满足了我们的心智需要，它使心智寻找到应该遵循的法律。

风　　格

风格是构成作品的各种特定形式的总和，如同组成文学作品的字词和短语一样。词的总体及其相互关系构成了一种语言。

“风格即人”。每个人都有他的个人风格，与他的审美趣味、知识、文化以及生活类型相符合。心理的和生理的状态可以暂时改变风格。

在唯物主义的时期，人们十分强调生理的原因，用“气质”一词加以总括，“气质”被认为可以解释一切事物，因而对所有的心理影响都有意地予以忽略……

B

构　　图

进行构图就是在一个既定或选定的平面上并置形体。这些形体必然是从我们的感受，或说得更确切些，是从感受所引起的心理形象中借来的。

模　特

为了促进心理形象的形成,我们可以通过研究模特儿来重复感受,但这种方法只能用于不变光线中的固定的对象。

让一个活生生的、有思想的人固定不动,是一种违背自然的行为。

而思想和道德品质只能用形体的相应物表达,正是发觉这些相应物的那种能力造就了艺术家。从出生的那天起,人类就潜在地具备了这种能力;个人的努力促进了它的发展,拙劣的教育则可以消灭它。

临　摹

临摹可以练习眼睛和手,但它致命地削弱了我说过的那种能力,尤为重要的是建立在形体的记忆之上的那种能力。

心理形象是否符合普通的视觉并不十分重要。

对对象的选择(我们采用它们的形体)表明了我们的志趣和偏爱,并有助于构成我们的风格。

要画出一幅有深度的素描,必须运用我们能够想得出的因素,此外再没什么可以帮我们的忙,如果手或眼睛走在了思想的前头,那么,我们画出来的仅仅是漂亮而已。如果我们使用模糊的曲线,我们就会在变化的海洋中迷失方向。

直线是有灵性的崇高的线,因为在自然界中从来就找不到它,而人类则要把它放进他的一切作品中。

德　尼

（莫里斯·德尼[Maurice Denis]　法国画家、作家，1870—1943）

德尼是19世纪90年代的纳比派的领导者之一。

1888年德尼追随高更和塞律西埃的象征主义，1891年参加纳比派的画展，并成为领导者之一。他曾与伯纳尔一起拜访塞尚，因而更坚定了他把形式视为绘画最重要因素的信念。德尼本人的绘画是平涂的装饰风格（《林中午后》、《向塞尚致敬》[图㉞]）或发挥线条的韵律感（《缪斯们》）。

这里选译的《新传统主义的定义》发表于1890年。当时德尼尚不足二十岁。文章第一节所提出的论断，已成为人们常常引用的警句。美术史家文杜里认为，德尼的这一段话已经为现代艺术中的抽象主义奠定了基础。

新传统主义的定义

一

记着：一幅画——在它成为一匹战马、一个裸女，或某件逸事之前——本质上是一个覆盖了用一定次序排列起来的色彩的平面。

二

我在寻求"画家们"对于"自然"这一简单的词所作的定义。这个定义必须

标明并概括这个没落的世纪中最为广泛接受的艺术理论。

可能这样一个定义的意思是:视觉感受的总体。但是,即使我们撇开现代的眼睛对自然的干扰不谈,谁会意识不到思维习惯对幻象的影响?我认识一些青年人,他们埋头于使视觉神经疲劳不堪的操练,目的只是为了要看到《贫穷的渔夫》中的假象,我敢肯定他们就是为了这个。西涅克先生以无可指摘的科学方法向你证明:他的色彩感性认识是完全必要的。而如果布格罗先生在教学中所作的修改是诚心诚意的,那是为了彻底让你相信:他在临摹“自然”。

三

到艺术博物馆去,分别地对每幅画作一番思索,使自己与外界隔绝,不受他人的影响:每幅画都会在你面前呈现出如果不是一种完全的幻象,至少是一种“假想真实”的自然景象,在每幅画中你将找到你想要看到的东西。

然而,如果通过一种有意识的努力,人们居然在绘画中看到了“自然”,与之相对立的则是真实。

画家们怀着一种不可避免的倾向,要把现实中感知的外貌与在绘画中曾看到过的外貌混合起来。

要指出可以改变现代视觉的每一条件是不可能的,但毫无疑问:大部分青年艺术家所经历的理性主义的混乱,产生了在创造中极度的视觉真实的变形。如果一个人长时间地想着某些灰色是否是紫色的,他很容易会把灰色看成紫色。

对过去的绘画的盲目赞美(人们有意识地在它们中寻求“自然”的复制)……肯定已败坏了学院艺术家们的眼睛。

其他干扰来自对现代绘画(也是以同样的精神而作的绘画)的昏头昏脑的崇拜。是否有人注意到,这个难以下定义的“自然”处于永远的改变当中?是否有人注意到,它在19世纪90年代的沙龙中的含义,与三十年前在沙龙中的含义不一样?是否注意到世上还有一种时髦的“自然”——一种一时的兴致,其变化犹如衣服、帽子的流行?

四

用这类方式进行选择和综合，便在现代艺术家中间产生了一种特定的取舍方法用来解释视觉的感受；并由此而造成了自然主义的准则和画家的个人特征，以及后来被文人叫做“气质”的东西。它是一服幻觉剂，审美已经不起作用，因为理性依赖于它，而不是驾驭它。

五

当一个人说自然是美的，胜过任何绘画；同时又宣称坚守在审美判断的原则之内，这时他的意思是，自己对于自然的印象较之其他人的印象要好，这当然可以同意。但是如果有人要求把假设的——和梦想的——原物之丰富效果与由某种意识所引起的效果的标记加以比较呢？这里即出现了气质的重大课题："艺术是通过一种气质而观察到的自然。"

这不是一个十分正当的定义，因为它非常含糊，使提出的要点即气质的标准并不明确。布格罗先生的绘画是通过一种气质所观察到的自然。你不认为拉法埃利[①] 是位非凡的观察家——而对美的形体和颜色十分敏感吗？那么画家的气质从哪里开始，又在哪里结束？

有一门学科的分支（人们是否熟知？）涉及这些方面，即美学。美学处在阐明自身的过程中，其基础是（感谢查尔斯·亨利[②] 的实验研究）斯宾塞和贝恩[③] 的心理学。

在使人的这类感受具体化之前，它们的意义必须以美的立场来决定。

---

① 拉法埃利（M. Raffaelli，1850—1924），法国画家，曾参加几届印象派画展，采用淡淡的印象派手法画巴黎的街景和郊区风景。

② 查尔斯·亨利（Charles Henry，1859—1926），法国美学家，其观点对修拉以及新印象主义画家有很大影响。

③ 斯宾塞（H. Spencer，1820—1903）和贝恩（A. Bain，1818—1903），二人最早鼓吹用去掉形而上学的唯物主义科学地去解释现象的一种心理学系统。

六

我不知道为什么画家们把“自然主义者”这一称号(仅就哲学的意义上说)如此错误地用于文艺复兴的艺术。

我敢说,较之乔尔乔内、拉斐尔、达·芬奇的作品,卢浮宫里的安吉里柯的《圣坛画》、基兰达约的《红衣男子》和其他文艺复兴以前的艺术家的作品,在我们心中唤起的“自然”要更为确切,那是一种不同的观察方法——它们是另一种艺术想像。

七

于是,在我们的感觉中客观和主观一切都改变了。你必须是一个好学生,连续两天在台上看到相同的模特儿。这儿就是生命、色彩的强度、光线、空气的流动,一连串无法表达的事物。在这里,我终于找到了主题——真正的主题,又是如此明显的主题!

九

“要真诚地画好一切必要的东西。要天真、不动脑筋地把所看到的画下来。”

可靠的、不会犯错误的、强有力的、精密的机器,这就是美术学院一直想制造的产品!

十八

这个时代追求文学化已达到了极点;注重文雅的细节,追求繁复。你以为波堤切利是想让我们欣赏他的《春》中病态的纤细或情感的矫揉造作吗?带着这样无聊的、所谓暗藏的动机去创作,就会给这些框架卡死。

在一切衰落的时期，造型艺术都会由于文学化和自然主义的造作而崩裂……

二十

作品的所有情趣都是不自觉地，或几乎不自觉地来自艺术家的心灵。"谁想画基督，谁就要和基督生活在一起"，弗拉·安吉里柯这样说过。这绝非虚言。

让我们作进一步分析，普维·夏凡纳的那幅巴黎大学的半圆形壁画，需要向一般人作文字解释，这样的画具有文学性吗？当然没有，因为那个解释是错误的。学士学位应考者们可以认为，一个这样或那样的男青年的可爱形体，对着水影幻想，是青年好学的象征。审美家们，它不是一个美的形式吗？我们感情的深度来自这些线条和色彩对于自身的表现力，正如只有美丽同神圣才构成美……

……我们……对于《基督受难》(图㉟)或浅浮雕《恋爱》[1] 中与道德教条相反的印象，不可能来自主题，或是表现自然的主题，而是来自于表现本身，即形体和用色。

感情的波动(痛苦或安慰)正是来自于画布本身(一个着了色的平面)，像画家们说的，"文学性"无须依靠另外的、过去的感觉记忆；正如无须依靠从自然中取得的主题。

拜占廷时期的基督像是一种象征；现代画家的耶稣虽然戴着最可信的东方头巾，却不过是文学化的表现。前者的形式本身是一种表现，而后者不过是在临摹自然时希图有所表现……

二十二

这就是艺术的惟一真实可靠的形式。当一个人去掉了不合理的部分和违背逻辑的偏见时，为画家展开想像的领域就变得自由宽广，使他进入那美丽外貌的审美天地。

---

① 指高更的两件作品：油画《受难图——绿色的基督》(1889)和彩色木浮雕《在恋爱中，你会幸福》(1890)。

借着学术、狂热的心理学、文学性的伤感,或借助传说以及一切不属于它的感情范围的东西,新传统主义也无法坚持下去。

已经到了定形综合的时候了。一切都蕴涵在作品的美之中。

二十四

艺术是对自然的遵从,即大家都满意生活于其中的那个自然!

伟大的艺术被称为装饰性的,印度人、亚述人、希腊人的艺术,中世纪和文艺复兴的艺术,和那些显然优越的现代艺术作品,如果它们不是把模糊的感觉(对自然物体的感觉)解释成神圣的、玄秘的和庄严的圣像,它们会是什么呢?

岂非佛陀式神圣的简洁?修士们源于宗教美感的一种转化,或者把自然中的狮子与库沙巴[①] 的狮子加以比较,哪一个更值得崇拜?《荷矛者》、《系胜利带者》、阿喀琉斯、米罗的维纳斯、萨摩特拉斯的胜利女神等等,实际上都是人类形体的补偿。又何须再谈论中世纪的圣徒们?何须再提及米开朗琪罗的先知们和达·芬奇创造的女性?

我已见过那个意大利人皮纳特利,罗丹就是由他而创造了施洗者约翰,那位行走着的预言的"幽灵",而不是靠平庸的模特儿。被普维·夏凡纳画作贫穷渔夫的男子,总是那么忧伤——那又是谁?

审美想像力普遍的胜利克服了愚蠢的模仿,美的情感的胜利克服了自然主义的谎言。

二十五

……我再一次看看《蒙娜丽莎》:那欢欣的升华是何等妖娆!它摆脱了其他人所追求的虚假和讨厌的蜡像模型。那光线!空气!蓝色的阿拉伯花纹般的背景!——有力地衬托出暖橙色的主体,形成一种不可抗拒而又温柔的节奏,有如歌剧《汤豪舍》序幕中迷人的小提琴声。

---

① 库沙巴(Khorsabad),古代亚述的一座城市。

卢 梭

(亨利·卢梭[Henri Rousseau] 法国画家,1844—1910)

卢梭是法国19世纪末被称为原始派的画家之一。

他是一个以自学而成名的画家。三十五岁之后,他曾以数年时间在卢浮宫临摹名家杰作。卢梭绘画中的形象具有儿童画的稚气;但在朴拙中常含有阴冷的情调。

《梦境》(图㊱)是他的代表作之一:奇异的热带植物中有猛兽和珍禽,盛开的莲花包围着一个躺在沙发椅上的裸体女人。法国评论家安德烈·杜邦曾写信给卢梭,画家在复信中解释了他画的是一个女人的"梦境"以及这个梦境包含的诗意。但在另外的场合,卢梭又曾向他的好友萨尔蒙说:保留那个沙发只是为了画面上需要那么一块深红色。

为《梦境》一画作的说明

(亨利·卢梭写给艺术评论家安德烈·杜邦的信)

我即刻回复您的大札,以对我的《梦境》中保留那个有争议的沙发作点儿解释。那个女人睡在沙发上,梦见自己被带到一片森林里,静听着耍蛇人的笛声。这可以说明为什么要在画面上保留沙发……真心感谢您的惠教;如果我坚持了一种无知的做法,还由于里昂美术学校的吉欧姆教授和克里门校长,他们总要我保留那个沙发。我想,在将来您再不会觉得它令人惊愕。从前,也常有人说我与这个时代格格不入;您也一定意识到,我现在不可能改变我经过执著的劳动所获得的表现手法。我借此衷心感谢你将著文评介我的作品,并请接受我良

好的祝愿和诚挚的握手。

1910 年

为《梦境》所作的诗

雅德维阿静静地
沉睡在美妙的梦境里
多情的耍蛇人吹着魔笛
柔和的乐声飘进她的耳中
明月照射下河水潺潺，丛林郁郁
和着魔笛欢快的乐曲
群蛇翩翩摇曳

1910 年

蒙　克

（爱德华·蒙克[Edvard Munch]　挪威画家，1863—1944）

蒙克幼年生活不幸，少年时代母亲与两个姐姐因贫病而死，因此他的早期作品多表现悲惨的主题。1888年，他在巴黎遇到毕沙罗、凡·高、高更等人。他的画风综合了新艺术派的流畅线条与高更的单纯浓重的色彩。蒙克的作品在当时不太受爱好形式的法国人的欢迎，但受到精神不安的德国人的重视，他因而成为德国表现主义的先驱者。蒙克笔下的人物，大多是因爱欲、嫉妒、贫困、疾病而遭受种种痛苦的人们。

蒙克曾计划创作一套大型组画，总名为"生命组画"，以表达现代人精神生活中的各种矛盾与痛苦。虽然整个计划未能全部完成，但他创作的个别作品，可以列为这套组画中的部分（如《呼叫》、《忧虑》、《吻》）。《关于"生命组画"》和《"生命组画"的起源》两文，选自蒙克的笔记。

《论艺术与自然》也是从他的笔记中摘出的，收录在兰加德的《蒙克传记》一书中，该书收集了蒙克在不同年代不同地点记下的有关这一问题的看法。

关于"生命组画"

1918年，奥斯陆

我从事"生命组画"的创作，断断续续差不多三十年了。最早的草图产生于1888年至1889年间。《吻》、所谓《黄色的船》、《谜语》、《男人和女人》和《恐惧》作于1890年和1891年，并在奥斯陆的布隆基斯特画廊展出过。

一些批评家费尽心思，企图证明这一组画的思想内容受到德国观点的影响，以及我与斯特林堡在柏林的来往的影响；我相信，上述解释足以反驳这种武断的说法。

组画中不同作品的主题和基调，直接产生于(19世纪)80年代的大辩论，形成了对当时十分盛行的写实主义的一种反抗。

这是作为一组描写生命的装饰组画而设计的。它们都有弯曲的海岸线穿过画面；远处是永不安息的大海，而在树丛下的则是生命的繁盛和衰落、欢乐与痛苦。

“生命组画”是一首关于生命、爱情和死亡的诗歌。其中画面最大的《林中的男人和女人》(《事物的循环》)表现了两个人物，主题可能显得有异于组画的其他作品，但对于整个组画来说它是必不可少的，就像皮带不能没有皮带扣一样。它是一幅描绘生命的作品，同时也表现了死亡；(画面上的)树林从死了的生物身上汲取养分；越过树梢向远处望去是一座城市。它暗示了维持我们生命的巨大力量。

正如我说过的，我还很年轻的时候就产生了创作组画中的大部分作品的欲望。这一使命紧紧地钳住了我，从来就不放过我，尽管我从来不曾受到外界的任何鼓励让我继续完成它，更谈不上是因为哪个人可能有兴趣看到整个组画挂在一个陈列厅里而努力的结果。因此，这些年来组画的很多作品分别卖了出去，其中包括《灰烬》、《生命之舞》、《呼叫》、《病房》和《圣母》；目前这里展出的相同题材的作品，是后来作的复制品。我一直坚持这样的观点：这一组画应该陈列在一个能够提供合适的建筑物的大厅里，这样既不会削弱整体，又能突出每幅画自己的特点。不幸的是，至今尚未有人有兴趣把这个计划诉诸行动。

不能单纯地把组画看做独立的连续的作品，因为我花了那么长的时间，其间又停停歇歇的，当然不可能从头至尾都采取一成不变的技巧作画，我把其中许多幅画视为某种探索；当时我的目的是：只要有合适的陈列厅，就把全部组画作为一个整体展现在观众面前。

现在，我再次把“生命组画”奉献给观众，首先是因为组画太好了，不应该被遗忘；其次，这些年来，在艺术上组画对我具有十分重大的意义，我希望能看到它作为整体一起展出。

“生命组画”的起源[①]

1889年,圣·克劳德

西班牙舞蹈家——法国——我走了进去。

那是一个很长的两边带走廊的大厅——在走廊里人们围着圆桌而坐。——大厅的中间到处站着人,圆顶硬礼帽一个挨一个,其中夹杂着几顶女帽!

在大厅远处尽头,硬礼帽的上边,一个小妇人身穿淡紫色的紧身衣裤,在一根钢丝绳上跳舞——空气中弥漫着蓝灰色的烟雾。

我走了进来,向四周看看,企图找到一张漂亮的少女的脸——没有——有了,这里有一张看上去还不错的脸蛋。

当她发现我正望着她时,她似乎马上戴了一副面具,两眼向上看;我找到一张椅子——便懒洋洋地坐了下来。

人们鼓掌喝彩——穿淡紫衣的舞蹈演员微笑地鞠了一躬,转身便消失了。

来自罗马尼亚的歌唱家接着上台。——那是爱与恨、渴望与顺从——美丽的梦境——柔和的音乐融合了色彩,所有这些色彩——带绿色棕榈树和蓝色的海水的风景——罗马尼亚人服装的强烈色彩——在蓝灰色的烟雾中。

音乐和色彩完全占据了我的思想,它们追随着轻悠的云朵,被悦耳的音乐带入一个充满快乐和轻松的梦幻世界。

于是我萌发了有必要搞点儿创作的念头——我觉得自己很容易完成它——它会在我的手下现出形状,犹如魔法变出来似的。

由此,我的思想中就会显示出这幅画。

一只健硕的赤裸的胳膊——皮肤黝黑的脖子——一个年轻妇女把头靠在半圆形的柜子上。

---

① 这些笔记大概写于1918年奥斯陆的画展期间。据蒙克的回忆,花了他毕生精力创作的组画可能始于1889的圣·克劳德,笔记中还谈到组画后来的进展。

我很想把所看见的一切都描绘下来,但要在一层蓝色的雾霭中。

此刻这两位已不再是他们本人了,而只是千百年的世代锁链中的一环。

人们理解这个主题的神圣和崇高,还会敬慕地脱下帽子,就像在教堂里那样。

我要创作一系列这样的画。——我们应该停止画那些诸如人们读书或妇女打毛线之类的室内小景,应该画活生生的人,画那些有呼吸、有知觉、受苦受难的和爱着的人。

我觉得自己应该驾驭这个方面——将会是如此容易!——人体会现出其形状,颜色会变得具有生命力。

接着到了幕间休息的时间,音乐停止了。

我有点儿难过。

记得自己过去常常有类似的感受——当我完成了创作,人们摇摇头然后一笑置之。

我又走出室外,置身于蓝色的"意大利人的林阴大道"之中——在明晃晃的电灯和朦胧的汽灯下——与千百张被灯光照得像幽灵似的陌生的脸在一起。

在后来的三年里,为了这一组画我集中制作了好几幅草图和绘画,并首次于1893年在柏林展出,它们是:《呼叫》、《吻》、《吸血鬼》、《热恋的女人》等。

那是写实主义和印象主义的年代。

当发现了自己感受到一些绘画性的风景时,我或是处于毛骨悚然的情感状态中,或是在欢乐的情绪之中,我会拿起画架——架起来并且对着自然把它画下来。

结果它是一幅好的作品——但不是我想作的画。——我无法按自己处于毛骨悚然或高兴万分的情绪中所看到的把它描绘出来。

这类事常常发生。——在这种情况下,我会涂去我所画下来的东西——我在记忆中寻找最初的情景——第一印象——并且努力再次找到它。

当我第一次见到病孩[①] 时——长着暗红色头发的苍白的脸庞衬托在雪白

---

① 《病孩》是蒙克一生反复描绘的主题,他曾作过这一题材的铜版画、套色石版画,当然还有油画。这一题材的最早作品产生于1885—1886年,最晚的作于1926年,这个题材的版画都是19世纪90年代的作品。

的枕头上——我得到了一个印象,但当我作画时它却消失了。我在画布上作了一幅不错的、然而是不同的绘画。——在一年内我画了好几次这幅画——又把它抹去——给这幅涂色然后又给另一幅润色——一次又一次地试图捕捉住我的第一印象——透明、苍白的皮肤——抽动的嘴——颤抖的手。

我把放玻璃杯的椅子画得太精细了;它转移了人们对病孩头部的注意力。——当望着这幅画时,我只看到玻璃杯和背景。——我是否应该取消整把椅子呢?——不,它有助于使头部显得有深度并使之更突出。——我抹去了一半的背景,感到画面上的每一样东西都显得合适得体——人们看到头部和玻璃杯。

下一步我发现自己的眼睫毛在获得绘画印象时起了作用。——于是我把它们表现为画面上的阴影。——头部可以称得上一幅画了。——画中有不稳定的线条——边缘——头部是中间的要点。——后来我常常采用这类波纹线。

最后,我精疲力尽地停止了工作。——我已经基本上获得了原来的印象,抽动的嘴——透明的皮肤——困倦的眼睛。但这幅画在色彩方面尚欠功夫——它过于苍白和灰暗,其结果是使整个作品看上去像铅那样沉重。

我想,这幅画的创作过程由 1895 年一直持续到 1906 年——现在它的色彩比我原来希望的要强烈。——我画了三幅不同的变体画,它们全都不一样,每幅都以特有的方式表达了我所得到的第一印象……

一天傍晚我沿着一条小路走着——小路一边是城市,另一边在我下面的是峡湾。

我很累,而且有病——我停了下来,越过峡湾向远方望去——太阳正在下山——天上的云被染成红色,像鲜血一样。

我感到一声呼号掠过了大自然;我似乎听到了这声呼叫。

这就是“生命组画”中的《呼叫》。

一个阳光灿烂的春天的日子里,一队军乐团沿着卡尔 - 乔恩大街行进,我的脑子里充满了节日的气氛——春天——光明——音乐——直到它成为一种震撼人心的欢乐——音乐画出了色彩。

我描绘出这幅画,让色彩随着音乐的节奏而震颤。——我画出了所看到的

色彩。[1]

我按照自己在某一感情的时刻里所获得的印象做出一幅又一幅画——画出反映我的内在的眼睛——视网膜——上的线条和色彩。——我只是画出自己的记忆而已，不作任何补充——舍去我不再看到的细节。——由此得出了我的作品的简洁——明显的空旷感。

我画下了童年的印象——那已经逝去了的日子的模糊的色彩。

通过再现我在某一情感时刻中看到的色彩、线条和形状，我希图让那种感情的心境可以得到再次回味，就像在留声机上留下声音一样。

这就是我创作“生命组画”的过程。

论艺术与自然

瓦尔纳明德时期，1907—1908

艺术是自然的对应物。

艺术品只能来自人的内心。

艺术是由人的神经、心灵、大脑和眼睛所构成的图像。

艺术是人类趋于明确和完美的冲动力。

大自然是养育艺术的无与伦比的和伟大的土壤。

自然不仅是肉眼可见的东西——她也展现灵魂深处的图像——那是肉眼后面的图像。

埃克利时期，1929

艺术品就像水晶石——像水晶石那样，也必须具有闪光的灵魂和能量。

---

① 即《卡尔－乔恩大街上的军乐团》，1889年作于奥斯陆。

对一件艺术品而言,安排有致的平面和线条还不够。

如果一块石头扔向一群小孩儿,他们会马上闪开。

一次重组,一次行动完成了。这就是构图。以色彩、线条和平面来表现的重组,就是艺术家和画家的母题。

它(绘画)并不一定要“文学化”——那是许多人针对一些画不表现桌布上的苹果或者一把破琴而使用的一句粗话。

埃克利时期,1928

一幅有十个破洞的佳作比起没有破洞的十幅劣作要好得多。在墙上的木炭条的痕迹,比起装入华贵镜框、放在稳固的背景前的十幅画来,可能称得上是更伟大的艺术。

列奥纳多·达·芬奇最好的画作都被毁掉了,但它们没有死去。真率的思想永存。

贝克曼

(梅·贝克曼[May Bekman]　德国画家,1884—1950)

贝克曼是德国表现主义的著名画家。早期在魏玛美术学院学习,曾受马里斯的艺术影响。到过意大利考察古代绘画;同时倾心于塞尚、凡·高的作品。1904年至1914年间,他的绘画具有写实主义和印象主义的特点。第一次世界大战的震动使贝克曼的绘画发生重大改变,此后的作品具有新客观主义的严冷的风格:粗壮的轮廓,强烈的色彩,有时显出一种梦幻般的境界。

贝克曼不大愿意谈论艺术或解释自己的艺术,但《我的绘画》(出版于1941年)一文,却以优美的文字写出了他对于艺术、对于世界的感受,有如一篇散文诗。

我的绘画

在开始解释我的绘画以前——这种解释几乎是不可能的——我得强调一下,我从没关心过什么政治,我只不过想尽可能认真地去实现我自己的观念。

绘画是困难的事,它需要付出人的全部肉体与灵魂,这样,我便忽略了许多事,这些事属于政治。

然而,我断言有两个世界存在,一个是精神生活的世界,一个是政治现实的世界,它们虽然不时地交融在一起,但各自之间却有着完全不同的原则。我只能让你来决定哪一个更重要。

我试图在作品中体现一种观念,这种观念隐藏在所谓现实的背后。我一直

在寻找一座桥梁,它能引导我从"可视的"走向"不可视的"。著名的古希伯来哲学家曾说:"如果你希望抓住那'不可视的',你就必须尽可能深入地洞察那'可视的'。"

我的目标是抓住真实的想像,然后把它变成绘画——通过现实赋予"不可视的"以"可视的"。这听起来似乎矛盾,可却是现实,这种现实就是必须赋予存在着的神秘性以形式。

在工作中给予我最大帮助的是对空间的洞察。我必须把高度、宽度与深度转变成一个平面,然后在画面上构成一个抽象的形式。只有这样,我才能在无限的空间中保存自我。我的人物的来去只能听凭命运的安排,我试图摒弃他们那表面上的偶然性质,然后固定他们。

困难的是发现自我,是发现属于自我的那种惟一而不朽的形式。这种形式存在于人类和动物中,存在于天国和地狱中,共同构成了我们生活着的这个世界。

空间,正是空间,以其无限的神性环绕着我们,并把我们包容其间。

这就是我在绘画中所要表达的,其功能与诗和音乐都不同。对我来说,这种需要是命中注定的。

只有通过绘画,我才能抓住那些闯进我生活中来的精神性的、超自然的、有形或无形的东西。问题不在于题材,而在于用绘画的方式把题材转变成画面的抽象。每个对象已经够不真实的了,因此我几乎不需要从中抽取什么,我惟一能做的就是在绘画中构造一个真实。

我时常一个人独处。在阿姆斯特丹,我把一间大而旧的烟草贮藏室权作画室。在我的想像中,那画室充满了形象,这些形象来自过去和现在,并且像风暴和阳光下的海洋一样在我的思想里翻腾不息。

然后,在伟大的空虚与莫测的空间——我称之为上帝——中,这些朦胧的形象变成了一种存在,这样一来,它们对于我似乎变得能理解了。

有时,在大陆沉没的世界末日,我的思想随着人鱼德甘到处徘徊,犹太神秘哲学的构成韵律给予我很大的帮助。大街上的东西都是相同的,男人、女人、儿童、贵妇人、妓女、侍女和公爵夫人,他们全都一个样。在萨摩斯瑞岛,在皮卡迪尼大街和华尔街,我碰见他们,像是碰见一些具有双重意义的梦幻一样。他们

都是情欲的化身，希冀忘却一切。

所有这些都像善行与罪恶一样黑白分明。是的，黑与白是与我有关的两种因素。这是命中注定，我既不会在白里看到一切，也不会在黑里看到一切。只有一种视觉因素当然更为清晰和单纯，然而这一切并不存在。仅仅看到白，看到真纯的美，或者仅仅看到黑，看到丑和毁灭只是一连串的梦幻，可我却情不自禁地同时实现了两者。我只有在这两者里，在黑与白的交替中，才能一次又一次地看到，作为全体创造物的上帝和他在地上导演的这出伟大而不朽的变化莫测的戏剧。另外没什么可想的了，我已经把原则发展为形式，发展为超验的观念。这种形式和观念不全是我的，尽管如此，我却不会为此感到羞愧。

照我看来，自从古代乌尔人的加勒底文明、泰卢固人的哈拉佛文明和克里特岛文明以来，艺术中所有重要的东西总是源自一种最深层的情感，一种存在着的神秘性。自我体现是所有真实精神的一种需要，这种自我正是我在生活和艺术中所一直追求的。

艺术不是为了娱乐，而是为了实现自身，不是为了玩玩，而是为了理想化而创造的。它是一种自我的探寻，这自我引导我们走上一条永恒的、无止境的旅途。

绘画是我的表现形式。当然还有其他达到目的的手段，如文学、哲学和音乐。作为一个画家，一个用可怕的、充满生命力的感觉来诅咒或祝福的人，我必须用自己的眼睛去寻求智慧。我再说一次，必须用自己的眼睛。没有什么比起那种不以任何的疯狂热情去渴望抓住所有美的与丑的可视形式，而用什么"哲学概念"这类纯粹理智去作画更为可笑，与绘画更不相关的了。如果说那些文学的题材，如肖像、风景和能够辨认的构图，皆起因于我在可视性之中所发现的形式的话，那么，他们自然全都来自感觉，也就是说来自眼睛。通过眼睛，那些理智的主题便被再次转变成形式、色彩和空间。

由于眼睛不停的努力，那些超验与理智的事物已经进入到绘画之中。每一朵花，每一张脸，每一棵树，每一片海，每一座山，其浓淡深浅都被热切地直觉到了。这种强烈的直觉，以一种我不曾意识到的方式，加上了头脑的作用，最后，加上了我灵魂的或强或弱的作用。正是这种真正的、永无改变的强度的核心，创造了有表达个人事物能力的头脑与感觉。这种灵魂的强度，迫使头脑不断去

拓宽有关空间的概念。

我的绘画大约包含了所有这些。

生活是艰难的,就像现在每个人大概知道的那样。为了逃避艰难的生活,我选择了绘画这门有意思的职业。我承认还有更便利的从所谓艰难的生活逃避的方式,但我只允许自己拥有这种独特的奢侈:绘画。

是的,创造艺术是一种奢侈,此外,坚持表达个人艺术观点更是一种奢侈。没有什么比这更奢侈的了。这是一场游戏。没有什么游戏能像这场游戏一样,有时使生活、艰难和压抑变得稍微有趣些。

在动物的感觉中,虽然爱是一种病症,但也是一种不得不加以克服的需要。有人跟我说,政治是奇异的游戏,尽管不无危险,却也有些乐趣。自然,作为一种习惯,谁也不会去鄙视吃喝,可不幸的结局常与此有关。在九十一小时之内环行地球一周一定相当费劲,就像赛车和分开原子一样。而所有耗费心力的事都会令人厌烦。

让我加入到你的厌烦与你的梦幻中去吧,你也可以同样加入到我那与你一样的厌烦与梦幻之中。

开始时我们对艺术谈得已经够多的了。试图用语言来表达一个人的深层感受,毕竟不会令人满意。我们将一再地去谈天,去画画,去创作音乐,去自我厌烦、自我激动,只要我们的想像力能一再延续,我们就能不断地制造骚乱和平静。想像力也许是人类最具决定性的特征了。我的梦是对空间的想像——通过内在的先验观念所精确把握的过程,去改变物质世界的视觉印象。这是一句告诫。从原则上说,只要有足够强的创造力作为后盾,对对象作任何改变都是允许的,不管这种改变在观众中引起了激动还是厌烦,都由你来决定。

在改变对象的想像中,同一形式原则的运用约束着我。可以肯定的一点是,我们必须将物质世界的三度空间改变成画布平面的二度空间。

如果画布上仅仅布满二度空间的观念,我们将会得到实用与装饰的艺术。尽管这肯定能给大家以愉悦,但它让我厌烦,因为它没能给我足够的视觉感受。就我来说,改变高度、宽度和深度为二维平面是一种充满想像的体验,在这种体验中,我窥到了我全身心所追求的四维空间。

原则上我总是反对艺术家去侈谈他自己和他的作品。今天,没有什么虚荣

和野心促使我去谈论那些甚至连自己也通常不能表达的内容。世界这样多灾多难，艺术又如此混乱不堪，这使得我，一个在最近三十年几乎像隐士一样生活的人，也被迫离开自己的蜗牛壳去表达那仅有的、在这些年月里我所理解的观念。

对人类威胁最大的是集体主义。所有的欲望都被用来把幸福，把人类的生活方式降低到白蚁的水平。我全力以赴反对这种欲望。对对象的个别表现是非常必要的，这种表现被同情或憎恶处理过，它能进一步丰富形式的世界。在艺术表现中，人类家族的自我淘汰却导致了一种真空，这种真空在不同程度上给我们大家造成了痛苦——必须去表现对象那些局部的个别变化，目的是为了在画布上展现所有的物理般的真实。

一定要回到人类的同情与理解那儿，有很多方式手段可以达到这一点。光线使我进入到一个值得重视的领域。一方面它分割了画面，另一方面它使我能深入地洞察对象。

虽然你与我在自我中被我们以各种方式表现过，可当我们仍然不能知道何为真正的自我时，我们就一定要紧紧地盯着它，看着它的显现，因为自我是一个朦胧而神秘的世界。休谟和斯宾塞研究过自我的各种概念，但最终也不能发现它的真实所在。我相信它，相信它的永恒，它的不可更改的形式。从某种奇异而独特的意义上来说，它的道路就是我们的道路。正因为如此，我已陷入到所谓完全特有的现象中去了。我试图用各种方式去解释和表达它。你是什么？我是什么？这些问题一直使我困扰和苦恼，并总是在我的艺术中扮演着某种角色。

我是一个画家，我知道，色彩，作为一种强有力的、富丽堂皇的、永恒而不可思议的光谱的表现，是这样的美和这般重要。我运用它来进一步丰富画面，更深入地进入到对象中去。在一定的范围内，色彩总是决定我精神上的看法，但它应该从属于光线，尤其要从属于形式的处理。在空间与形式方面过分强调色彩，会在画面上造成一种分裂，会使作品趋向匠气。纯净的色彩必须与断续的色调并在一起用，才能互相补充，相得益彰。

然而，这些都是理论，用语言去界定艺术的难题显然没什么意义。当我被一种视觉图像推动着时，那些最初零碎的印象，那些我所希望达到的东西，大概

仅仅只能付诸实现而已。

一天晚上，在迷梦中，有一个人，大约来自《诱惑》这幅画的吧，给我唱了这首歌：

> 把你的所有葫芦再次盛满酒，然后把最大的拿给你……苏理文，我将为你点燃盛大的蜡烛。现在是深夜，漆黑无光。
>
> 我们在玩捉迷藏，我们在玩捉迷藏，越过一千条大河。我们的神，我们的神，黎明时，正午时，夜深时，天是红的。
>
> 你不能看见我们。不是你看不见我们，而是你就是我们自己……因此，我们是这样快活地笑。黎明时，正午时，夜深时，天是红的。
>
> 星星是我们的眼睛，星云是我们的胡子……我们与人心灵相通。我们把自己藏起来，你就看不见我们，这正是我们所向往的。黎明时，正午时，夜深时，天是红的。
>
> 我们的火炬不断延伸，没有尽头……银色，发亮的红色，紫红色，紫罗兰色，绿蓝色和黑色。我们举着它们，跳着舞，越过海洋，越过高山，越过生活中的厌烦。
>
> 我们睡去了，星星环绕着阴郁的梦。我们醒来，太阳聚集在一起，舞蹈着穿过那些银行老板们、蠢材们、妓女们和公爵夫人们。

就这样，这个来自《诱惑》的人向我唱了很长时间，并试图从斜边上的广场里逃遁出去，好到达那独特的赫布里斯星座，到达红色的巨人和太阳的中心那儿。

然后我醒了，梦却仍在延续……画面继续出现。我想起了老朋友，杰出的亨利·卢梭，这个荷马正待在小服务间里，他的那些史前的梦幻不时地把我带到神灵那儿。在梦中我向他敬了个礼。我看见他身旁的威廉·布莱克，一个英国的卓越天才。他就像个君临大地的教父那样，友好地招手欢迎我。“要相信对象，”他说，“不要被充满恐怖的世界吓倒，所有的事都规定好了，都是合理的，为了达到完美就必须遵从命运。寻找这条路吧，你将会从你的自我当中，甚至从天地万物永恒的、美的、深层的知觉当中得到它，你将会从目前你所有的疯狂和

可怕中进一步解脱出来。”

我醒了,发现自己正在荷兰,在一个骚乱不已的世界的中间。然而,我相信会从所有一切当中得到最终的解脱和赦免的,而所有这一切,无论是愉快抑或痛苦,近来都得到了加强。我平静地躺着,头在枕头当中……再次睡去,再去做梦。

柯柯希卡

（奥斯卡·柯柯希卡[Oskar Kokoschka]　奥地利画家，1886—1980）

柯柯希卡是德、奥表现主义的著名画家、雕塑家、戏剧家和诗人。

柯柯希卡曾在维也纳美术学校学习，早期追随克里木特的线条精美的装饰风格。其后到过柏林及瑞士等地。第一次世界大战中他因受重伤而退伍，有许多年在欧洲各地漫游；此后，他形成了自己独特的画风，破碎的笔法和刺激性的色调，企图揭开外表的真实以探寻内在的特性。他的艺术给予后来德国的桥社以启示。

《论视象的本质》一文表达了柯柯希卡的有代表性的艺术观。他强调内在的"情感视象"的理论虽然近于康定斯基，但他不赞成完全抽象的艺术，甚而斥责这种艺术。他的绘画从未完全脱离可视的具象世界。

论视象的本质

所谓感受现象，并不是指我们正在追忆感知它，而是说它处于一种意识的层次上，我们是在自身内部体验到视象的。

这种体验无法被确定，因为视象是流动的；印象逐渐变为可视，并给予心灵以一种能力。视象可以被唤起，但却从来难以规定。

然而感受意象本身就是生活的一部分。意象是生命，它可以依据我们的意向体现在一定的形式上，或是摆脱开这一形式。

一种从自身获得能量的生命会调节对视象的感受力。这种自由的视象构成在于它自身的能力——无论是否完成或难以感受到，或无法在时空上予以规

定——它都有着使自身运转的能量。其效力使视象看起来实际上是在改变人们的意识,至少就视象作为自身模式及特质所呈现的一切来看是如此。当视象深入人的灵魂,人们就产生某种内在变化,随之而来的就是对视象的感受和期待。同时情感又流入意象,使意象成为灵魂的造型体现。这种处于敏感状态的心灵或意识,随后又有了一种期待和盼望的特质。正如未出生的婴儿,通过母体感知外界,母亲甚至都还没有意识到,并且无论外界对母亲产生什么影响,都会通过母体给婴儿打上些微的胎记,于是所有这些便都植入婴儿体内。好像胎儿可借母亲的眼而得到自己的视象,尽管胎儿自己并不能看到什么。

意识的生命是无限的,它渗入世界并用意象编织世界。它分享了人类生存中表现出来的一切生命特性。遗留在旱地里的树,所有潜能都在它的种子里,无数的根茎长出布满地球的森林。对我们来讲也是如此;我们不再沉溺于感受之中时,感受力并非不复存在;它们似乎凭借自身的力量继续存在,并等待着另一种意识的来临。尽管视象变得支离破碎,但绝不会消失,只不过是要用另一种形式重新组合。

因此,我们必须静静地倾听我们心灵的声音,我们必须努力透过言辞的朦胧表层达到它深藏的内核。"福音变成了肉体与我们同在。"于是内核从言辞那里(它像一种魔力存在于那里)得以自由——由弱而强。"依据神谕,它与我相遇。"

如果我们愿意听凭内在的紧张活动,我们就能在思想、直觉上,或在我们的种种关系上领略到生命的神秘法则。事实上,我们天天可以见到人们在生活中或教学中,有目的或无目的地相互影响着。对所有创造物也是如此,对所有事物我们都能传达,并把握生命变化之中的恒定性:所有创造物都有自己的形成和生存法则,这种生存法则构成自身特点而存在于我们的意识中。于是它就像稀有物种那样被保存起来以免绝种,我们可以根据自己对它的规模或无限性所作的估价,来辨别它是"你"或是"我"。我们完全撇开了自身和个人的存在,而使之构成一个更大的体验,所有这些都需要我们"放弃控制"。我们的某部分会把我们带入和谐。好奇心越来越盛,直到包容整个自然。所有的法则又都被抛置后面。人的灵魂是宇宙的反射。我相信,更进一步地说,人的感受力朝向神谕,这也就是对于视象的领悟。

正如我起初所说,对视象的领悟我们无法予以全面描述,它的过程也无法被预先规定,原因在于它本身就是生命的一部分。它的本质就是流动的,形式是诱人的。它令人爱恋,为心灵所拥有。这是我们的特有物——我们可接受它

也可放弃它;但只要我们准备接受它,我们就会在生命的呼吸中不知不觉地感受到它。意象会在最初即以某种形态突然出现在我们面前,好像初生的婴儿脱出母体的子宫时所发出的第一声叫喊。

无论选择何种生活,其意义都在于人对视象的构造力。意象是否有物质的或非物质的特性,则依赖于某种特定角度;从这一角度可观察到心理能量的流动,或是高涨或是减弱。

的确,移动着的意象,不断增长的可视的印象,以及可视印象给予心灵的一种我们可随意唤起的能力,这些都没有完全界定意识。因为,涌入意识之门的许多形式,有些为意识选中,其他的都被无情地驱走了。

我在这里尽力描述的对于视象的理解和把握,是一种着眼于整个生活的观点,犹如从高处向下俯瞰;理解和把握的对象有如一艘下水的船,它如同在无垠的天空中飞翔的小鸟一样,在茫茫的大海里漂泊。

意识是万物的源泉,意识是所有概念的源泉。它为视象的海洋围绕着。所有构成来世而又不再是真正的来世的东西,我的心灵就是它的归宿。于是,一切最终都荡然无存;所有的事物,其本质就是存在于我心灵中的意象。所有事物的生命都注入意象之中,恰如油灯通过灯芯吸油使灯火更旺。

每个事物向我表达它们自身时,它们便失去自身的真正意义而进入来世境界——那就是我的心灵。我能重组各物的意象,而不需借助梦境的调解来唤起它。"因为无论在哪里,有两三人奉我的名聚会,那里就有我在他们中间。"(《马太福音》第十八章)意象似乎可以为他人所感受,我的视象仍然保留,它为事物丰富的生命所哺育,如同油灯为油所哺育。如果有人要求我把这些讲解得明白和自然,事物自己应当代替我来回答;它们自身可以说得更明白。我已经讲述了它们,占了它们的位置,通过我的视象介绍了它们的近似物,这也就是视象的精神。

我探索,我研究,我猜想。灯芯渴求更多的油,汲足了油的灯芯发出更亮的光,灯光在我眼前跳跃。我在耀眼的灯光中所见到的都是我的想像。如果我从这火光中所获得的,而又正好是他人失去的,那么我很愿听听来自那些未见火光的人的责骂。这不正是我的视象?我无意从外部世界找出事物的近似物;可在这个过程中,我自己也成了世界的意象的一个部分。在所有事物中,想像的东西就是自然的东西。想像就是自然,就是视象,就是生命。

马尔克

（弗兰兹·马尔克[Franz Marc]　德国画家，1880—1916）

马尔克是德国表现主义青骑士派的领导成员之一。马尔克最初学习语言学和神学，二十一岁学习绘画，受印象派和新艺术派的影响。1907年到巴黎，汲取凡·高和高更的强烈色彩。马尔克笔下的动物摆脱了真实的色彩，以综合构成的处理具有某种象征性。他企图使自己与动物具有“同一性”的要求，反映了他对于“人性”的特殊理解。1911年以后，马尔克与康定斯基、克利等人共同创作，成为青骑士派的主要人物。1912年和未来派的德劳奈接近，他的画风又有所改变。

下面的译文选自1920年柏林出版的《弗兰兹·马尔克》一书。

马如何看世界

“想像大自然如何反映在动物眼里”。对艺术家来说，还有比这更奇怪的念头吗？马如何看世界？鹰呢？鹿和狗又是怎样看世界呢？人们总是把动物列入风景中，这真是可怜的习惯；我们应当反其道而行之，应当默察动物的灵魂，体验它们的视觉方式。

在这想法的背后，还隐藏着许多其他念头。让我考察一下这种综合的力量。

这一念头使得我们蔑视画家意识中全部过分的狭隘性与僵化。画苹果加上一个窗台，苹果放在窗台上，这有意思吗？如果你说这是个“球体与平面”的问题，那么“苹果”这个概念便实实在在地溜走了。由于一些优秀画家的某种发

现,我们突然来了个大转弯。但是,如果我们想画苹果,那又怎么办呢?或者想画森林中的鹿或橡树,那又怎么办呢?鹿看待世界有哪些方面与人看待世界相似呢?根据我们视网膜上的形象来画鹿——或者由于我们感觉到世界是立体主义似的,便依据立体派的方法画鹿,这有没有任何理性的或艺术性的道理呢?

谁说过鹿感觉世界是立体主义式的呢?鹿真是那样感觉的话,那么风景便是“鹿的风景”。鹿是主语,风景便是它的谓语。毕加索、康定斯基、德劳奈①、柏尔基科等人的艺术逻辑最完美。他们绝不“看”鹿,他们从不在意这些。他们表达他们的内在世界——内在世界才是主语。自然主义提供宾语。而谓语,这最难的,在根本上也是最重要的部分,很少被表述出来。谓语是陈述思想的语言中最重要的部分。主语是前提。宾语是无关宏旨的回声:它使思想明确而无趣味。我可以画一幅题为“鹿”的画。庇萨内罗② 曾画过这类画。我也想画幅“鹿的感受”。为了画这样的画,画家的敏感力该是何等微妙啊!古埃及人这样做了。画“玫瑰”,马奈画过了。“画盛开的玫瑰”,谁画过玫瑰开花呢?古印度人画过了,他们提供了谓语。

如果我想表现一个立方体,我可以用以前学画香烟盒或者这类玩意儿的方法来表现它。我会根据我的视觉感受——不多不少一个对象、一个宾语,来画出它的外形——并且可能画得好或者画得差。但我同样可以不根据我的视觉感受,而根据它的实际存在来表现它,这一次是作为它的谓语。

立体派第一个不把空间作为主语来表现:他们“谈论关于空间的问题”,他们表现这个主语的谓语。

我们最好的画家,典型的特征就是回避活生生的题材。他们描写静物的谓语。表现有生命之物的谓语仍然是个未决的问题。康定斯基衷心地热爱所有的活物,但是为了找到这些活物的艺术形式,他把它们变成了图解。

谁能像毕加索画出实在的立方体那样画出一只实在的狗(像音乐家那样具有主题性)?

如果读者因为知道我常画动物,便据此认为我在为自己的绘画说话,那么毫无疑问,我会竭力否认这种不公平的结论。恰恰相反,正是由于不满意自己

---

① 德劳奈(Robert Delaunay,1885—1941),法国现代派画家。

② 庇萨内罗(Pisanello,1395—1455),意大利威尼斯画家。

的作品才迫使我去思考;正是这种不满意才使得我写下这些话。

1.万物均有现象与本质、外壳与内核、伪装与真实。我们触及外壳而到达内核;我们满足于现象而不领悟本质;事物的伪装蒙蔽了我们,使得我们无法找到真理。像这样子不是与对事物的内在规定背道而驰吗?

…… ……

31.传统是可爱的东西——要创造传统,而不要仰仗传统。

…… ……

32.每一个形式和生命的建构者,总是寻找坚实的基础,寻求建构的基石。建构都很少能在传统中找到基石;传统通常总是被证明为不可靠的,也不坚实。伟大的建构者从不在过去的迷雾中寻找建构的形式。他们深入自己所处的时代最内在、最真实的重力中心。这是惟一能帮助他们的向导。

"真理"这个神秘的词,总是令我想起重力中心这个物理的概念。真理总是处于运动中。它总是在某个地方,但绝不会在表面或者显眼的地方。

…… ……

35.欧洲人——还没出生的真正的欧洲人——将要为缺乏形式而苦恼的日子不很远了。他们会在痛苦中挣扎着去寻找形体。他们不会向过去索求新的形体,也不会在大自然之外,在大自然程式化的外象中索求新的形体。他们将是根据自己新的理解,从内在深处建构起新的形体。他们的新的理解将会转变为形式的基本法则,把古老的哲学——那是研究外部世界的哲学——改变为研究内在超越外部世界的哲学。

未来的艺术将给予我们的科学信念的形体。这种艺术便是我们的宗教,我们的重力中心,我们的真理。它意义深远,坚实无比,足以生发出这世界从未见过的最伟大的形体和最意味深长的转化。

…… ……

78.自然的法则一直是艺术的载体。今天我们用宗教狂热的问题代替了这个法则。我们这个时代的艺术,毫无疑问地显示出与漫长的过去岁月的艺术、原始时期的艺术有着深刻的相似性——但这绝不是一些没有理智的无政府主义者现在所追求的形式主义的那种相近。同样不容怀疑的是,在我们这个时代

之后,将跟随着一个超然的成熟时期。于是正式的艺术法则——或者称做传统——将再次建立起来。依据事件发展的平行现象判断,只有当遥远的成熟的后欧洲主义到来时,上述情形才会产生。

…… ……

87.我有个想法——它像只蝴蝶停在我展开的手里——即远古的人们(就像是我们个性的另一面),也曾如我们今天这般热中于抽象的概念。许多藏在我们人类学博物馆里的实物,都以奇怪的、令我们困惑的神情瞧着我们。是什么使得这些纯净愿望的产品有可能变为抽象性的?远古的人们何以在没有我们今天的抽象思维方法的情况下而具有抽象的思想?我们欧洲人追寻的抽象形态,不过是高度的意识和渴望行动以及彻底克服多愁善感的产物。但是,早期的人们都在面临多愁善感之前就爱上了抽象。

马蒂斯

（亨利·马蒂斯[Henrio Matisse]　法国画家，1869—1954）

1905年巴黎秋季沙龙展览会上，以马蒂斯为首的几位青年的作品的大胆作风，被人形容为“野兽”，因而产生了野兽派。

马蒂斯原为莫罗的学生，后来研究过许多不同的艺术家而形成了自己的风格：先是杜米埃、德加、劳特累克，以及日本版画，其后是毕沙罗、西涅克的“点彩”，以及塞尚的建筑性的结构。

马蒂斯反对外形上的写实、情节性的故事以及哲学性的“困扰”，而主张以自己对于线条、色彩、质地的视觉感受和情绪经验，为观众提供新的视象。与毕加索结识以后，曾接受立体主义的影响，但其主要的风格特征是运用自由的线条与响亮而谐和的色彩，给人以极大的视觉愉快。

这里选译的文章是马蒂斯晚年所写，其中论述了“形似”不一定能“神似”的道理。

准确并非真实

在我为这次展览精心挑选的素描作品中，有四幅——可以说肖像——是对着镜子中我的面貌完成的。我特别希望它们能引起参观者的注意。

在我看来，这些素描概括了多年来我对素描作品特征的观察的经验，它既不依赖于对自然形状准确的摹写，也不依赖于耐心地把正确的细节组合在一起，而是取决于艺术家面对他所选取的对象时浓厚的感情，他所聚集的注意力和对对象精神的领悟。

在验证了某些事实之后，我的确信更加具体化了。例如，一棵树的叶片——特别是无花果树——尽管外形有极大的差别，但由于具有共同的特性而不会破坏其统一。无论它们的外形多么奇异，但无花果的叶子绝不会被误为其他的叶子。对于另外一些植物，如水果、蔬菜等，我也取得了同样的经验。

因此，有一种固有的真实必须是脱开表现对象的外表现象的。这才是事物惟一的真实。

所谈论的这四幅素描也属于同样的问题；每一幅的笔迹都显示出线条、轮廓和体积的表现上的自由。确实，由于它们具有完全不同的外轮廓，因而没有一幅能够与另一幅相重叠。在这几幅素描中，面孔的上部是相同的，所完全不同的是面孔的下部。第一幅(左起)宽阔、结实和厚重；第二幅与上一幅比较则拉长了；第三幅，下颌的底部突出；最后一幅，与其他几幅毫不相似。

不过，决定这四幅素描不同的因素，却服从于对象器官中带有决定性的同一尺度。即使这些不同的因素并不总是以同样的方式表现出来——鼻子固定在面前，耳朵嵌在头颅旁，下颚突出，眼镜架在鼻子和两耳上，凝神的紧张状态和在所有的素描中都具有的愚钝——即使在每一幅中表达的愁容有所不同，但这一特征仍然在每一幅作品中与同样的感情相结合。

非常清楚，所有这些因素描绘了同一个人，他的特征和个性，他观察事物的方法及其对生活的反应，他面对生活的谨慎态度和使自己避免不受控制而又适应生活的自制力。这确是同一个人，一个永远对于生活和对于自己都保持着观察者身份的人。

显然，这几幅素描结构、器官上的不精确，并未妨害性格模仿和个性内在真实的表达，相反却有助于对它的表达。

这些素描是否称得上肖像？

什么才是肖像？难道不是个人表现出来的人类感觉力的解说？

我们知道，伦勃朗的最好说法是："除了肖像，我什么都不画。"

卢浮宫里拉斐尔画的那张阿拉贡的尤安，身着红色的天鹅绒外套，真的具有肖像的意味吗？

由于这几幅素描变化的结果不大，性格的真实得到了表现，因而可以看到，每一幅素描都沐浴在同样的光线下，各个不同部分的可塑性品质——脸部、背

景、眼镜的透明质以及材料分量的感觉——所有这些用文字表现都是不可能的,可是在一张白纸上,只要运用几乎同样粗细的单纯的线条分划出若干空间,就可以把这一切表现出来——而且都能画得差不多。

如我所见,这几幅素描中的每一幅,由于艺术家与他所描绘的主体结合得这么紧,而主体基本的真实性促成了作品,因而具有来自艺术家对于人物的洞察力所产生的独特创造。它不会因为构成素描形状的不同而改变;反之,这种真实的表达借助于线条的灵活性及其适应构思要求的自由性。使它获得表现的艺术家的精神活动,创造了光、暗影直至生命力。

阿波利奈尔

（吉约梅·阿波利奈尔[Guillaume Apollinaire]　法国诗人，1880—1918）

阿波利奈尔是现代派诗人、现代派艺术评论家。

阿波利奈尔受到前辈象征派诗作的影响，形成一种把现代形象与传统形象、散文与诗混合起来的抒情性的诗歌。他于1918年写的剧本《特莱茜亚的乳房》，被认为是第一部超现实主义的戏剧。

他是毕加索、布拉克和许多前卫艺术家的朋友。1913年出版《立体派艺术家》一书，成为这个新画派的辩护者。这里选译的文章最初发表于1912年，阿波利奈尔以畅达的文笔简述了立体派的艺术特征，以及弗拉芒克(M.Vlaminck)、德朗(A.Derain)等艺术家探索新道路的经过。

立体主义伊始

1902年初秋，青年画家德·弗拉芒克在青蛙沼岛上画卡托桥。他画得很快，用纯色，画布上铺满了明快的色彩。绘画接近完成时，他听见身后有咳嗽声。那人就是另一位画家安德列·德朗，他正以极大的兴趣观看弗拉芒克作画。①

不久，两位画家互相认识并讨论起绘画来。摩里斯·德·弗拉芒克，对印象派画家马奈、莫奈、西斯莱和塞尚的作品相当熟悉。对这些，德朗则一无所知。他们也讨论凡·高和高更的作品。夜幕降临，大地被从塞纳河上升起的雾气笼罩着，两位年轻的画家交谈至深夜才各自回家。

① 据弗拉芒克记述，此次见面当在1900年底，那时他仍在军队里。

这第一次见面是他们的友谊和严肃的关系的开始。弗拉芒克总是在寻找有艺术性的新奇事物。每当他沿着塞纳河穿行在市区散步时,总从旧摊贩手上买一些黑人艺术家做的木雕、木面具和木刻神像。这些玩意儿都是水手或探险者从法属非洲带回来的。他无疑是在这些神奇、恐怖的作品里发现了某种同高更的油画、版画和雕塑相类似的东西。高更也曾受到过布列塔尼人画的基督受难像和富有野性的大洋雕刻的影响,他为了逃避欧洲文明而在这些地方寻求超脱。

无论是哪一种情形,这些奇怪的非洲艺术品都给予安德列·德朗以强烈的印象。德朗非常看重这些作品,崇拜非洲艺术家的艺术才能。几内亚和刚果的雕刻家就是以这种技艺创造人像雕刻,而毫不理会直接的视觉感受。在印象派把艺术从学院派的锁链中解脱出来之际,摩里斯·德·弗拉芒克对非洲雕刻的兴趣和安德列·德朗对这些神奇事物的沉思冥想,注定了要给予法国艺术以关键性的影响。

几乎在同一时候,有一个青年住在蒙马特尔区,那年轻人有一双机灵的眼和一副使人想起拉斐尔和弗兰的脸庞。帕布洛·毕加索从十六岁起,便因自己的绘画颇有弗兰绘画悲苦的面目而小有名气;然而,随后他突然放弃从前的风格,转而致力于创作以深沉的蓝色为主的神秘绘画。他住在拉韦兰大街一幢奇怪的木头房屋里。那条街时常有许多艺术家居住,如今他们或已经出名,或正在出名。我也是在那里认识毕加索的,时值1905年。那时他的名声还不很大。他常身着一件电工穿的蓝罩衫;言辞很尖刻。在蒙马特尔区,他艺术上的新奇特点为人熟知。他的画室里堆满了油画和素描,画的是些神秘主义似的丑角人物。我们在画上踏来踏去,谁都可以随手拿走这些作品。他的这个画室又是所有青年艺术家和诗人聚会的场所。(在那里人们可以见到各种人:安德列·沙耳蒙,哈利·保尔——即后来安杜利剧院的瑟罗克·霍默斯,马克斯·雅各布,G.杰纽尔——后来是《时代》的撰稿人,阿尔弗雷德·杰利,毛利斯·雷奈尔和其他人。)

同年,安德列·德朗遇见亨利·马蒂斯,就是在这次遇见之后便产生了著名的野兽派运动。这个运动中的一大班青年艺术家后来自然成了立体派画家(当时的公众也是这样看待他们)。

对这次相遇我曾给予了特别的注意，因为强调一下安德列·德朗，这位来自皮克狄省的艺术家在法国艺术发展中所扮演的角色，是很有价值的。

第二年，他与毕加索相识。他们的相识直接导致立体主义的诞生。(起初，立体主义更多地像是以某种印象派的方式对待造型，这在塞尚晚期作品中即已出现了。从这一年的年底开始，立体主义就不再是野兽派绘画的那种夸张，就其粗野的色彩看，这种夸张只是印象主义的一种强化形式。由于毕加索、德朗以及另一个年轻画家乔治·布拉克的新观念，由此导致真正的立体主义。)立体主义是绘画艺术中有创见的方式，画面的构成来自于想像的现实，而不是来自视觉的现实。每个人都有对内在现实的感受力。例如，一把椅子，无论我们怎样看它，它总是有四条腿、一个坐垫、一个靠背；为了认识这把椅子，人们并不一定得有教养、受教育不可。

(1908年，乔治·布拉克在"独立沙龙"展出了一幅立体派作品。)毕加索、布拉克、梅景琪、格莱茨、莱歇、尤安·格里斯等人的立体派油画，对亨利·马蒂斯很有触动。马蒂斯尤其为这些油画的几何形表现方式而震动。这种几何表现方式揭示出巨大的纯粹性，立体派艺术家们就是用这巨大的纯粹性来表达本质的现实。于是，马蒂斯脱口而出一个滑稽的词"立体主义"，这词立刻便在世界流传开来。年轻的艺术家马上接受了这个术语[①]，因为这个术语使得艺术家可以用三度空间的外象来表现想像的现实(一句话，这个术语允许艺术家"立体化")。仅仅表现眼睛所感知的现实，艺术家至多不过创造一种透视效果；由于运用远近比例和透视法，这样反而破坏了由心灵所感知到的形态的本质。

(与此同时，这个新画派又补充进了一些新成员。从1910年开始，立体派中有让·梅景琪——他是立体主义的第一个理论家，还有阿伯特·格莱茨、玛丽·罗兰香、勒·佛康赖尔、罗伯特·德劳奈和费南·莱歇。)

(也正是在这个时候，安德列·德朗或许是为自己观念所产生的结果所惊吓，或许是为新的美学革命做准备，总之他断绝了与立体主义的联系而隐居起来。)

不久，在立体主义里又产生出新的艺术倾向(正如罗伯特·德劳奈和马歇

---

① 阿波利奈尔1911年6月在布鲁塞尔"独立画展"的目录简介上，正式采用了"立体主义"这个术语。

尔·杜尚兄弟所为)。皮卡比亚放弃概念主义的公式,同当时的马歇尔·杜尚一样,转而从事一种不为任何法则束缚的艺术。就德劳奈本人来说,他在默默无言中发明了纯色彩的艺术。

他们于是转而致力于一种全新的艺术(对绘画而言),正如那时为人所知的音乐之于诗歌(这种全新的艺术与音乐有着许多联系——这是两种对立艺术之间的联系)。这将是纯粹的绘画。不管人们会怎样看待这个铤而走险的举动,有一点不可否认:我们面对的是值得钦佩、具有献身精神的艺术家。

(一群有才能的艺术家,像胡安·格里斯、德·拉·弗里斯顿、路易·马库西斯、比尔·杜蒙以及更多人,最近都加入了立体派的行列。)

格莱茨和梅景琪

(阿尔伯特·格莱茨[Albert Gleizes] 法国画家和理论家,1881—1953;
让·梅景琪[Jean Metzinger] 法国画家和理论家,1883—1956)

格莱茨最初学习印象派的方法,1910 年首次展出他的立体派作品。1912 年与画家梅景琪共同发表论立体主义的理论著作,这是立体主义运动中最重要的理论文献。1919 年以后,格莱茨转向宗教性的表现主义艺术。1950 年在梵蒂冈举办了宗教艺术展览。

梅景琪由于学习自然科学而研究新印象派的色彩规律,后来接受了毕加索与布拉克的影响而创作立体主义的绘画。他最主要的成就是与格莱茨共同写成论立体主义的书,比较全面地论述了立体派在造型、色彩、空间和时间处理上的新观念,并且从哲学上提出:"除了感觉与个人的心灵倾向偶然的遇合之外,没有什么东西是真实的。"为打破传统的具象艺术创立了理论基础。

毕加索和布拉克虽然最先作了立体主义绘画的尝试,但他们没有成套的理论阐释,格莱茨和梅景琪的这一篇专论就成了权威性的意见。

立体主义

二

为了方便起见,对那些我们熟知、并且不可分割地组合在一起的事物进行

分离处理,用形和色的方式供我们研究造型意识的构成。

对形的把握,除了表明人的视觉功能和自己移动的能力外,更暗示着心智的发展;在大多数人的眼里,外部世界是无组织的。

对形的把握,是由先存的观念所确定的;这种行为,除了被称为艺术家的人之外,没有人可以不借外界帮助而能完成。

儿童面对自然情景时,为了自己情感的协调并且使它服从于精神的控制,就以自己的图画书与之比较;而成人由于文化的介入,就以艺术品作为参照。

当艺术家在把握了一种形式,而此种形式又能在相当高的程度上表达出他的先存观念、符合先存观念的要求时,他就很想把这种形式强加到其他形式之上,并且随之而来的是——我们都喜欢把自己的选择强加于别人——他就尽力把这种形式的特质收容起来(那是存在于视觉表现和他的心理倾向之间无数近似的知觉),并作为一种象征符号去发生影响。一旦成功,那些面对着他新构成的造型意识的人们,就被迫接受由他建立起的与自然之间的相同的关系。画家为了创造,一旦利用了自然形象便立即抛弃它,观众却仍旧受制于画家所创造的形象,并且坚持用已被接受的符号去看待世界。这就是为什么新的形式总是被人视为异端,而最墨守成规的仿造却大受称道。

让艺术家深入自己的专业,而不是扩张它。艺术家所把握的形式,以及他把这些形式的质并入其中的那些象征符号,都应与那班观众的想像保持相当的距离。那些观众总是使由这些形式及象征符号所传达的真情实感无法具有一个总体特征。当艺术品是一种模糊地适应于自然和艺术范畴的测量单位时,麻烦就产生了。既然我们没有理由可以归功于过去,为什么我们又要用适应庸人的任务而讨好未来呢? 本来很清晰的又都不那么清晰了。我们考察一番大师的作品吧。高雅需要一定程度的模糊。高雅正是艺术的特质之一。

首先,不要让人们被客观外象所引诱。而许多不慎重的艺术家,正是用客观外象来充实自己的作品。没有这类直接的方式来估价整个艺术过程,也正由于没有这类直接的方式,客观世界与人们的思想之间的关系才能够表达出来,并且为我们所感受到。人们常常要求我们在一幅画的对象中找出曾引起创作欲望的相似特征,这毫无意义。让我们设想一处风景。河的宽度,树林的纵深,堤岸的高度,各个对象的空间及这些空间之间的关系——这些都是可靠的保

证。然而，如果我们发现这些东西都原封不动地搬上画面，我们对画家的天才和才能便一无所知，除开有意识地忠实于比例之外，对河流、树林、堤岸的宽度、深度、高度或者它们之间的空间关系却都无法判断。这些对象一旦从自然空间中分离出来，便进入了一个完全不同的空间，这个空间不采纳对象在自然空间中的比例。这个空间是一个至关重要的外在呈象：它如同目录编号或者画框下的标题一样，具有着同样重要的意义。不承认这一点，就是否认画家的空间，就是否认绘画。

画家有权把我们认为大的东西表现为小的，把我们认为微不足道的表现为相当可观的；他把量变为质。

只有经过几十年和几百年的努力，只有当千百个人心灵相通，只有当无数的剽窃者把那些作为批评依据的高贵之谜的绘画弄得毫无生气的时候，也许只有到那时，我们才有可能谈论客观性的批评而不带有揶揄神情。

我们把误解归咎于谁呢？归咎于那些忽略自己权力的画家。当他们把具有概括特征的物象从自然中分离出来时，他们认为自己有必要去遵守准确性，但这个准确性也的确太多余了。我们应当提醒他们，我们去美术馆为的是欣赏绘画作品和享受某种快感，而不是扩大我们有关地理、人体解剖等等方面的知识。

不要让绘画去模仿什么对象，应当让它赤裸裸地表明自己存在的理由！如果我们去哀悼那些失去了的东西——花卉、风景或人物——那也许只不过是一种惯性而已，我们实在是徒劳。不过我们得承认，对自然形态的回顾也不能完全被排除；至少到目前为止，在所有的情形下都是如此。一种艺术不可能一下子被提到情感宣泄的水平。

上述理论为立体派画家所理解，他们无休止地研究由绘画所生发出的绘画形式和空间。

我们曾无意中把这种绘画空间与纯粹的视觉空间，或者与欧几里得的视觉空间混为一物。

欧几里得在他的一个假设前提中，谈到过运动的物体的不可变形性，所以我们无须坚持他的这一观点。

如果我们希望把画家的空间与某个特殊的几何学相联系，那么我们宁愿去

找非欧几里得的科学家;在一定程度上,我们也应当去学习有关黎曼的理论。

至于视觉空间,我们知道它来自于肉眼调节和视点集中的和谐感受。

对于一幅画来讲,一个平面,肉眼的调节作用是相反的。因此透视学教给我们寻找焦点的方法,根本产生不了纵深感。尤其是我们知道,最严重的违反透视法则的例子,也丝毫不会破坏绘画的空间。让我们看看中国绘画,尽管中国画家特别偏爱散点透视,不是也能唤起一种空间感吗?

为了建立绘画空间,我们必须借助于触觉和运动感,尽力地借助于我们所有的官能。正是我们全部的个性,或收缩或扩张地转化了绘画的平面。当他获得反应时,个性的绘画平面回归到观众的理解层。因此,绘画的空间可以作这样的界定:绘画空间是建立于两个主观空间之间的情感交流。

置于绘画空间中的形式,从我们专业的驾驭之下爆发性地实现出来。为了使我们的心智把握它,首先训练一下我们的感觉力。这里只有微妙的差异。形式看上去所具有的特性,与色彩的一些特性相同。一种形式同样是通过与其他形式相联系才得以减弱或者加强,或受到破坏,或兴旺发展,或成倍增长,或消失殆尽。一个椭圆形由于画在一个平面多边形里面,它的圆周会有所变化。一个形态与周围的形态相比会得到更强的效果。这个形态就会在画面上居于统治的地位,并影响所有物象。有些制画者精细地描摹一两片树叶,以使整棵树的叶子让人看起来都像是认真画过,这种粗率的方式使得真实性大可怀疑。这只是一种幻觉,但我们必须考虑这一点。人的眼睛总是使心灵迅速地对绘画的错误发生兴趣。这一类的比拟和对照可以用十字形来画出好画,也可以画出坏画;当大师们用十字形、锥形、圆形、半圆形等等来构图时,他们对此是有所领悟的。

构图、构思、设计都应做到:用我们自己的行为来决定形式的力度。

有些相当聪明的人认为,我们在技术上的目的仅仅是研究体积。如果他们补充说,因为平面是体积的范畴,线条是平面的范畴,所以要表现体积,画出轮廓线也就足够了。他们如果这样说,我们会同意他们的说法。但他们仅仅考虑浮雕感,我们则觉得仅仅如此还不够。我们既不是几何学家也不是雕塑家;对我们来说,线条、平面和体积只是构成一个完整意识的各种微妙的成分。仅仅模拟体积,会由于单调的硬度而牺牲了其他微妙成分,这将使我们也即刻背离

了我们忠于变化性的誓言。

让我们在雕塑感强、线条明晰的轮廓之间设置一些狭长的空间，这些狭长的空间不能规定，只能是暗示。某些形式必须通过暗示来表现，这样，观赏者的心灵就成了具体显现这些形式的场所。

让我们也用整块宁静的平面来分解任何活力过多的区域，这些区域的活力由于形的过多接触而被加强。

简言之，合理的设计便是在直线与曲线之间建立关系。一幅仅有直线或仅有曲线的图画，不能表明自己的存在。

同样，如果一幅画是直线与曲线对等互补，也不能成立。因为精确的对等实际上等于零。

线与线之间，其关系的多样性必须是不明确的；只有这样，其多样性才使绘画的特质具体化，才能实现大量不可测定并构成于我们所领悟的（视觉表现），与我们心里已具有的（心理倾向）之间的契合；只有这样，一件艺术品才能感动我们。

所谓曲线是对直线而言的，在色彩王国里，所谓冷色调是对暖色调而言的。

三

在印象派耗尽了浪漫主义艺术的养料之后，有些人开始相信应该有一场新的文艺复兴，或者至少要有新的艺术到来：色彩的艺术。有些人近于狂迷。他们可能给卢浮宫和全世界所有的博物馆塞进涂上朦胧的粉红和苹果绿的纸板子。我们不是在开玩笑，我们大胆、必要的探索所获得的经验，也应归功于上述大量的艺术实践。

修拉和西涅克考虑过使调色板有次序，并想大胆地打乱长期形成的视觉习惯。他们建立了视觉的混合体。

修拉，还有西涅克、克罗斯和其他人所创作的艺术品，证实了新印象派手法的丰富性；但一旦我们不再从肤浅的写实主义角度看重这种手法，它也就成为可以争论的了。

他们尽力将调色板的色彩与三棱镜的色彩接近与调合，这种调合在于独立

地运用纯色原素。三棱镜的色彩是相似的,而相异的调色板色彩,只有在我们接受相对纯色时,它才能提供纯色原素。

假定这些是可行的,众多的纯色点分解了白色的光,而合成的综合效果就应该在观众的眼里形成。由于这些纯色是安排有序的,不会因互补色构成的视觉混合体而相互湮灭;因为,在三棱镜之外,无论我们是在视觉中构成混合体还是在调色板上构成混合体,总体补色的效果是一种被搅混了的灰色,而不是明亮的白色。这个矛盾使我们放弃了原先的企图。一方面,我们用一种特别的方式重新创造光,另一方面,这种创造光的企图又被默认为不可能。

新印象主义者会宣称,他们不是分割光,而是分割色彩;他们知道得很清楚,色彩在艺术中便是光的本质,所以人们不可能分割本质。然而他们正是在分割光。为了使他们的理论更完善,他们应当能在七种基本色之上创造出白色的感觉效果。那么,当他们把红色和蓝色并列在一起时,所获得的紫色就应等同于红色加上蓝色,然而事实并非如此。无论是在调色板上的综合效果,或是在视网膜上的效果,其整体总是比各个部分更不明亮,更不紧凑。但是,我们不要贸然指责各种视觉混合体;它确实刺激了视知觉,我们也不可否认这里面正有着某种可能的启迪。在后一情况下,只要将同色调而色度不同的成分并列安排,就足以使色彩具有诱人的魅力,只要分出层次就够了。在这一点上,新印象派毫无疑问使我们信服。

但他们的理论中最令人不可理解的一点是,他们有明显的倾向要消除那些称为中性的成分,这些中性成分无论在画布上或其他地方都构成一种不确定的现象。然而这种不确定的现象甚至在光谱上已经由"夫琅和费线"[①] 表示出来。我们有权利否认大量的将镉黄与钴紫分离的综合体吗?能够同意去附和颜料制造商所强加的各种颜色限制吗?修拉、西涅克或者克罗斯等重要画家,他们都没有到这种地步;但那些追求绝对相等、否认生活美的人,他们反对所有的综合体,误解色彩的层次,把自己作品增光添彩的重任交给预先选定的色彩学,这个色彩学可是千真万确由工业生产所规定的。

对比的法则如人类的眼睛一样的古老,修拉明智地坚持过它,它也在一哄

① 夫琅和费线,天体分光学名词,指太阳或其他恒星光谱中的暗线。

而起中流传甚广。在那些自称对这个法则极为敏感的人中,竟没有人充分意识到,没有技巧地运用互补法则无异于否定这个法则;因为这个法则的价值正在于直觉地运用它,它只要求细微地控制和运用色调。

正是在这时,立体主义者教给人们以新的方法表现想像的光。

根据他们的理论,表现光是为了显现;表现色是为了找出揭示光的方式。明亮,为了打动心灵;深暗,则是要心灵深入其间。

我们并不机械地把对于白色的感受与光的观念相联系,正如不应当机械地将黑色与暗影的观念相联系。我们承认一块黑色的宝石,即使是未经过打磨的,也可能比装存它的白色或粉红色的绸缎盒子更有光彩。令人喜爱的光,我们无需对它进行测量。我们也回避有关焦点和光线的几何学观点,这种观点暗示着光的层次和暗影的介入朝着一定的方向不断重复,而这种观点无疑与我们追随的变化原则相矛盾。令人喜悦的色彩,我们拒绝限制它。无论它是平静的还是令人目眩的,是清新的还是混沌的,总之我们接受所有存在于光谱两极之间的一切可能性,以及存在于暖调子与冷调子之间的一切可能性。

在这里有成千种从三棱镜下溜掉了的色彩。它们急需把自己排列在可澄澈的领域里,而这个领域对于那些被直接包蒙住了眼睛的人却是个禁区。

四

如果我们仅考虑绘画——这么个单纯的事实,那么我们便有了共同的理解基础。

谁否认这个单纯的事实:绘画在于分割画布的表面,并给每个部分置人未被大自然忽略的本质呢?

审美趣味直接导致这么一个原则:我们必须使同一范围的两部分不在一幅画上相等同。常识证实并且已阐明:让一部分重复另一部分(即两部分相等),整体就是可以测知的。这样的艺术就不再是我们个性的凝结(我们的个性是不可测的,个性中的各个特质绝不相互重复),也就无法实现我们对艺术的期望。

各部分不相等,被认为是根本基础。对于分割画面,也有两种方法。根据第一种方法,各部分都由有节奏的技巧所联结,而节奏技巧又由画面的主要部

分所决定。这一主要部分(它在画面里的位置无关紧要)便成为整幅画的中心。画面的色调变化倾向便从这个中心或生发出去,或向它聚集拢来。而画面色调变化又根据这个中心的力度的或大或小而变化。

根据第二种方法,为了使准备自行建立起统一感的观者能领悟所有那些由创造性的直觉而提供的各种组织成分,因而各部分的特质应该是独立的,造型的连续性也应该由意想不到的、数以千计的光影所分裂。

于是,我们有了两种截然相反的手法。

无论我们对艺术史知道得如何的少,我们也能轻易地找出实例来证明这两种手法。使人感兴趣的一点是如何设法调合这两种方法。

立体派画家就试图这样做。无论他们是否打断了第一种方法所追求的连接线,或者是否把第二种方法中自由分散的各种力量聚拢在一起,他们都达到了高层次的不平衡性。没有这种不平衡性,要体验诗意的抒情性那是无法想像的。

两种方法都是建立在色与形的血缘关系上。

在成千上万活着的画家中,只有四五个似能领悟到这一点。这个法则表明它既不能被人讨论,也不能向人们解释,人们只能严格地遵从它。

形的每个曲折变化都伴随着色彩改变,而每次色彩的改变又创造了形。

有些不愿受一定线条束缚的色彩;也有些不能支撑某些色彩的平面,它们或把某些色彩拒之于一定距离之外,或沉浸于这些色彩之下如同背着重压。

光谱上的基本色,符合于简单的形,支离破碎的形应由活泼的色彩来表现。

最令我们吃惊的是,我们每天都听到有人对一幅画的色彩称道而对素描吹毛求疵。印象派画家也并没有给这种荒唐看法提供任何理由。尽管我们也许曾惋惜过他们在形的方面贫乏,与此同时而去称赞他们色彩表现的美,那只是由于我们把他们看做先驱者。

而在其他任何情况下,我们都直截了当地拒绝做出与画家的艺术活力相背离的分解。

分别地对待形与色是不可能的。有些人认为,分别地对待形与色,也即是允许对传统的真实性采取实用的态度,但正是在这些人身上,这种不可能性才显露出来。

在我们自身以外没有真实的东西，除了感觉与个人的心灵倾向偶然的遇合之外，没有什么东西是真实的。那些打动我们感官的对象，对于其存在我们从未有过怀疑；但是，作为有理智的人，我们只能肯定那些因感官的作用而在我们心灵里唤起情感的外在表象。

因此，令我们惊讶的是，好意的批评家解释说，自然的形态与现代绘画的形式之间有着相当的差异，因为现代绘画要表现对象的本质而不是对象的外在表象。那么，什么是对象的本质呢？根据批评家们的说法，对象具有绝对的形态，即基本形。那么为了发掘这个基本形，我们应当摒弃对象光影分布的规律和传统的透视法。这是何等天真啊！对象不仅有一个绝对形式，而且有几个；正如对象的意义有许多层次一样。这些批评家所提出的那个基本形，被奇迹般地修改成几何形态。然而，几何学是科学，绘画是艺术。几何学家搞测量，画家提供欣赏。一物的绝对意义必然是他物的相对意义：此时要引入逻辑，那就更糟！逻辑是否将使葡萄酒盛在化学家的试管里和盛在饮酒人的酒杯里都是一样地毫无区别呢？

许多初学者以文绉绉的方式理解立体派理论。他们信奉绝对真理，于是他们毫无生气地将立方体的六个面都并列陈放，或把侧面肖像画上两个耳朵。想到这些，我们真忍不住要大笑起来。

是否因此我们就应当追随印象派的榜样，仅仅依赖感觉呢？绝不是这样。我们寻求本质，是在我们的个性中去寻找，而不是在由数学家和哲学家绞尽脑汁构造的某种永恒中寻找。

尤其是，正如我们已说过的，印象派与我们之间的惟一差异在于强度上的差异，我们并不认为是别的什么差异。

当众多的眼睛凝视对象，对象就会有众多的表象；当众多的心灵去理解对象，它的表象就会有众多的本质。

但我们不能沾沾自喜于对外象的分解之中；我们愿以每日在可感知的世界里捕捉的东西呈现给他人，使他们感到耀眼；我们也很愿意他人同样把自己的战利品呈现给我们。从利益均等方面说，将会产生一些混合的形象，我们要以艺术性的创造迅速地加以对照，以便审视它们有些什么客观性，即它们有些什么纯粹来自因袭的东西。

如果艺术家一点儿也不顾及公共的标准，他的作品对那些不能以自己的能力进入全新领域的人来讲，便必然是难以理解的。如果情形相反，由于理智贫弱或缺乏控制，画家仍旧盲目地沿用为公众接受的形态，他的作品会讨好大众——但那是他的作品吗？不如说是大众的作品——而个性已经泯灭了。

在那些所谓的学院画家中，有些人也许真有才能；但是我们怎样才能知道这一点呢？他们的绘画太真实，竟使绘画本身为这种真实——反面的真实——所湮没。这种真实是伦理上的真实，最没有生气，它对众人是真实的，对个人却是虚假的。

是不是这意味着艺术作品就必须使大多数人难以理解呢？不是，“难以理解”仅仅是暂时的，绝不是必然的结果。

我们应首当其冲地去指责那些为了掩盖自己的短处而尽力制造难题吓唬人的人。系统化的模糊被那些僵化的顽固派所糟蹋。在他们那里，模糊不再是遮蔽机智的面纱——当机智进入更深层更丰富的世界时，便逐渐抛开这层面纱——那仅仅是遮掩空虚的帷幕。

另外，我们必须注意到，由于所有的造型本质都在于促成一种固定的情绪，而又由于每种情绪都证明了一种具体的存在，因此每幅画只要表现得让我们相信作者的真诚就是好画，我们在心智上做出的努力也就得到了报偿。

对绘画不熟悉的人们，不会自发地像我们一样理解绘画，这种情形并不值得大惊小怪；他们因此而愤怒，这也无足轻重。难道画家为了讨好这些人而必须把自己的绘画颠倒过来，并把对象都画成常见的模样吗？但，殊不知，摧毁对象的常见模样正是画家的天职！

对象受到真实的变质，即使训练有素的眼睛也难以立即辨认出来，因而产生了极大的艺术魅力。慢慢展现出自己本质的绘画，似乎是等待着我们对它发问，它好像隐含着无数的答案来对付无数的问题。关于这一点，还是让列奥纳多·达·芬奇来捍卫立体派吧：

“我们很清楚，”列奥纳多说道，“我们的视觉以极快的方式观察对象，从一个有利的视点我们可以发现无数的形态；然而，我们的视觉只能一次理解一个对象。假设你，一位观众，瞥一眼整张的纸并即刻得出结论：这页纸满是不同的字母；但同时你不可能知道它们是什么字母，或是什么意思。你要想弄懂它们，

还得一个词一个词、一行一行地去读它们。好像爬高楼,也得一步一步才能到顶,否则终究到不了顶。”

对唤起绘画欲望的那些对象,我们不求在最初的接触便把握它们的个性,这无疑有着极大的魅力,但也是危险的。我们不仅反对同时性和初级的图像,也反对虚伪的神秘主义(这种神秘主义是投机取巧的方便之门);如果我们指责滥用惯常的画法,那绝不意味着我们想用玄妙的画法来代替它们。我们甚至必须承认:不用陈词旧字难以做文章,完全弃绝为人熟知的画法也难以作画。是用惯常的画法作画,还是将惯常的画法与自己独特的画法糅和在一起作画,或是把奇妙的不和谐成分和巨大的精选出来的假象断片铺陈在高层次真实(那是画家为自己的艺术建构起来的真实)的某一点上,这些方式的选择都依据各人而异。真正的画家把经验向自己揭示的所有东西全纳入考虑范围内,无论它们是中性还是粗俗的。余下的仅仅是简单的技巧问题。

但是,客观的或是传统的真实,是一个处于他人的意识和我们自己的意识之间的世界。这个真实总是随着种族意愿、宗教、科学理论等等而上下波动,尽管人类从最遥远的时代开始便试图迅速把握它。我们可以用个人的发现来填补出现于我们之中的偶然的裂隙,并为惯常的标准提供出令人惊奇的特殊事例。

我们不怀疑,那些以掌握画笔来规定对象的人们不久会发现,圆形更多地用来表现圆的对象,而很少用来表现空间,而它们又总是互相关联的。我们可以肯定,即使最不敏感的人也会很快地意识到,表现构成对象量感的形态和表现从不同角度观察对象的时间,正如同为了表现天光而用橙色加蓝色一样,都应当为人们所接受。既然如此,那么围绕着对象观察并且表现出对象的几种表象,在时间上将它们组织起来构成一个物象,这种表现方法也不应该让有理性的人们忿忿不平了。

而且,那些把街景的杂乱误作为造型的力度的人,最终也将会欣赏到它们之间的区别。人们最终会意识到,从来就没有立体派的技巧,只有由极少的画家以勇气和独创向人们展示的绘画技巧。不过在实际中,人们却抱怨这些画家过多地表现了这种绘画技巧,并且要求他们收起这套玩意儿。多么荒唐!真好像是要一个人跑,却不许移脚!

还有，所有的画家都展示自己的技巧，甚至包括那些以自己辛勤的成果使海外蛮族惊慌的画家们。但有一点使得作家的技巧和画家的技巧流于同一命运：技巧越是流传，它们也就越没有吸引力，越寡味，越抽象。

立体派的方法远远没有落入这个境地。尽管这些方法还没有闪出新铸银币灼眼的光彩，尽管我们对米开朗琪罗的执著研究允许我们说，立体派的方法拥有超凡脱俗的特征。

格里斯

(胡安·格里斯[Juan Gris] 西班牙画家,1887—1927)

格里斯生于西班牙,曾入马德里美术工艺学校,起初追随青春派(新艺术派)。1906年到巴黎,遇到毕加索和前卫批评家们,1912年至1920年参加数次立体派展览。格里斯的绘画汲取了塞尚的“建筑性”而加以变化。

这里选译的两篇文章,《回答艺术问题》发表于1921年《新艺术精神》杂志,《回答立体主义问题》发表于1925年。

回答艺术问题

我以悟性和想像来创作。我力图把抽象的东西具体化。我从一般走向特殊,即从抽象出发以达到真正的事实。我的艺术是综合的、演绎的艺术,正如雷纳尔所说。

我想使自己采用的基本方法具有全新的质,始于一般的类型以建构特殊的个性。

我认为,绘画中的建筑因素就是数学,这是它抽象的一面;我试图使它人性化。塞尚把瓶子变成圆柱体,但我从圆柱体开始,并创造特殊的典型个体;我从圆柱体中创造出一个瓶子——一个特殊的、具体的瓶子。塞尚趋向建筑,我却从那里折回来。这便是我为什么要以抽象(的色彩)来构图,并且在色彩呈现出对象形态时做出判断和调整。例如,我以白色和黑色构图,当白色变成一张纸,黑色变成暗部阴影时我便做出调整:我的意思是,我调整白色使它成为一张纸,把黑色调整成一片阴影。

这种绘画与其他类型的绘画相比，正如诗歌之于散文。

尽管在我的体系里，我可以远离理想主义或者自然主义的艺术形态，但在实践中我无法背弃卢浮宫。我的艺术方法根植于过去所有时代的艺术之中，根植于所有老一辈大师们所采用的方法中：其中有技术手段，它们将是永恒的。

回答立体主义问题

立体主义？我在经过成熟的反思之后，从不曾有意识地成为一个立体主义者。但是，由于我按着某些特定的路子创作，便被划为立体派。我从未像某些处于这个运动之外的人那样，在采纳这种方式时先要深思熟虑一番。我从不考虑它的起因和特点。

我现在清楚地认识到，立体主义起初仅仅是一种新的再现世界的方式。

在背离了印象派的捕捉瞬间变化因素的表现方式之后，画家们觉得有必要在被表现的对象中发现相对稳定的成分。他们选择了相对的成分类型，通过理解这些成分使之存留在心里，也使之相对稳定。例如，他们确信对象的固有色可以替代光的瞬间效果。他们确以形态实际的本质代替了造型的视觉表象。

但是这种情形导致一种纯粹描述性的、分析性的表现方式，因为惟一的关系存在于画家的悟性和对象之间，因此实际上在对象与对象之间便没有任何关系。

再者，这也是十分自然的事，知识行为的每一种分支总是从描述开始，即是说，用分析和分类的方法。在物理学成为一种科学之前，人类已描述物理的现象，并且将把它们分门别类。

如今我知道得很清楚，开始时立体主义只是一种分析，这种绘画不过类似描述物理现象的物理学。

但是现在我们所知道的立体派的所有美学成分，都可通过其绘画技巧来衡量，从前的分析法现在通过表现对象之间的关系而成了一种综合法，因此这种指责便不再适用。如果被称之为立体主义的东西仅仅是一种现象，那么立体主义已经消失；如果立体主义是一种美学，那么它已深入到绘画之中。

这样一来，立体主义在我看来并不是一种方式，人们又何以会认为，我会在此刻考虑有否可能“时而用立体派的方式，时而用别一种艺术方式”表达自己呢？

立体主义不是一种方式而是一种美学，甚至是一种心理状态；因此，它不可避免地与当代思潮的各种表达方式相联系。独立地发明一种技巧或方式是可能的，但是，却不可能发明一种具有高度复杂性的心理状态。

至此，想必我已对自己的绘画发展作了简要的叙述，用以代替具体地回答你的提问。

毕加索

（帕布洛·毕加索[Pablo Picasso]　西班牙画家，1881—1973）

毕加索是20世纪最有影响的画家之一。他是立体主义及法国其他现代流派的倡导者。他采用油画、版画、雕塑、陶瓷以及其他媒介物进行创作。

毕加索的父亲是美术教师，他在十六岁时便举行了第一次个人展览。二十岁时去巴黎，研究印象派画家及埃尔·格列柯的作品，形成了早期"青色"和"红色"时期的风格。1906年遇马蒂斯，倾心于非洲的原始艺术。1907年完成第一幅立体主义作品《亚威农少女》（图㊲）。其后又研究塞尚的作品。1909年至1911年与布拉克共同创立立体主义画派，并探索了"分析的"、"综合的"及各种方式的立体主义。1925年至1927年探索了超现实主义。30年代又采取古典的风格画插图。

1937年，他以立体主义和超现实主义的综合手法创作了大型的《格尔尼卡》（图㊳）。第二次世界大战期间毕加索支持反法西斯斗争并参加了法国共产党。1945年以后，他创作了大量的陶瓷和雕塑作品。

这里选译毕加索在不同时期的一些谈话和文章。

与艺术编辑泽沃的谈话

我不幸的是——也许正是幸运——随自己的爱好去画对象。一个画家很喜欢白脸金发碧眼的女子，可是因为无法以碧眼女子与一篮水果一道入画，便放弃画她们，这该有多么悲哀呀！同样，一个画家本来很不喜欢画苹果，却因为

苹果必须与衬布一道入画而非画它不可，这又该是多难受呀！我只要喜欢，什么都可入画，最糟的是那些东西它们自己就作了安排。

从前，绘画经常朝着更加完备的地步发展，每天都会加一点儿新的东西。一幅画就是增加物的总和。对于我，一幅画却是破坏的总和，我画一幅画，然后破坏它。但从长远的观点来看，也无所损失。因为从我这里减去的红颜色，又会在另外什么地方出现。

用摄影记录下来作画时画面形式的改变过程，而不是作画的步骤，这一定很奇妙，也许人们常常感知到，心灵为了使自己的梦变成具体的形态所遵循的轨迹。但最奇妙的莫过于观察到除了表面的改变之外，一幅画的基础并没有改变。最基本的视觉图像几乎没有受到什么影响。我常常画一块亮的和一块暗的，在画面上处理它们时，加进产生相反效果的色彩来打破它们，当做品用摄影机记录下来时，我感觉到，那些加进去改变最初视觉图像的成分都不见了，照片给我的最终印象似乎同我当初的视象一样，好像未经有意的改变。

我很想劝阻人们想要了解我是怎样完成一幅画，这有什么意思呢？我所要求的只是，从我的绘画中放射出来的应当是情感。

抽象艺术只不过是涂上去。对此何须大惊小怪呢？不存在抽象艺术。人们总是从一件什么事物开始，其后，可以移去现实的外貌；对象的观念留下来的不可磨灭的印迹，并没有任何危险。对象唤醒了艺术家，激发了他的思想，释放了他的情感。这些观念和情感就永远留在他的作品里；无论怎样，它们都不会从画中流走；即使它们的外象已不那么容易被人们辨出，它们仍然是绘画中不可分割的一部分。不管他愿不愿意，人终归是大自然的工具；大自然把自己的特性和外貌烙印在人类身上。

我在狄纳尔画的画和在普尔维勒画的画，同样都或多或少反映出近似的视象，既然你已辨别出狄尔普海岸峭壁的天光，那么你自己肯定也注意到了我在布里塔尼和在诺曼第画的画气氛是多么不同。虽然你认出了狄尔普山间的天光，但我没有摹写那里的天光，我根本就没有注意到它。我只是单纯地沐浴于其中，我的眼睛见到了它，我的潜意识记录下了我的视象，我的手便留下了我的感受，人们不可能违背自然。它比最强健的人都更加强大！我们应以极大的兴趣与它和平相处。我们可以得到一些自由，但只是局部性的。

也没有具象艺术和非具象艺术。所有事物都以形的方式向我们显现。即便在形而上学领域,观念也要通过形来表达;那么“没有形态的绘画”,这种想法该有多荒唐。一个人物、一件物体、一个圆圈,这些都是形态;它们或多或少感染着我们。有些形态接近我们的情绪,另一些形态则更多地诉诸理智。对所有的形式我都必须接受,因为我的心灵同我的感官一样,对情感有强烈的渴求。你觉得,因为这幅画表现了两个形象,所以它引起了我的兴趣吗?这两个形象曾经存在过,然而现在却不存在了。它们的形象给予了我最初的情绪,逐渐地,它们的真实存在变得不那么一目了然。在我看来,它们变成了幻影。后来,它们消失了,或者毋宁说,它们转换成了各式各样的课题。对我而言,它们不再是两个形象而是形与色。不要误解我的话,它们尽管是形与色,但却综合了两个形象的思想,并且保留下它们存在时的悸动。

艺术家是接纳来自各方面唤起的情感的大容器,来自天、地,来自一张纸,来自身边经过的形象,来自蜘蛛网。这就是告诉人们绝不应当将事物分门别类。因为来自各方面所唤起的情感,并没有雅、俗、贵、贱之分。除了自己作品里的东西,人们应该去攫取在任何地方所发现的东西,我惧怕重复和模仿自己。但是当我面对藏着旧素描的画夹时,我会毫不犹豫地攫取我想要的任何东西。

当我们画立体派的绘画时,我们的旨意不在创造立体绘画,而在表达我们内心所有的情绪。没有人规定我们的行为规范,我们的朋友和诗人们积极地追随我们的企图,但他们从没有给我们指定一条路。今天,有些年轻的艺术家,常常由他人规定自己必须遵循的道路,并且像好学生一样专心致志地完成任务。

学院式关于美的教育完全是虚假的。我们为它所迷惑,甚至连真理的影子都无法见到。巴特农的美,维纳斯的美,宁芙仙女们的美,那喀索斯的美,全都是谎话。艺术不是美的规范运动,你爱上一个女人,你不会用仪器去测量她的身体,你全身心地爱着她,可是人们一直要把规范引入爱情中去。说真的,巴特农只不过是放置屋顶的建筑构架,其中之所以有柱廊和雕塑,是因为雅典人想表现一下自己。重要的不在于艺术家干什么,而在于他是什么。塞尚如果像布歇那样生活和思考,那么即使他画的苹果比现在漂亮十倍,也不会引起我的兴趣。真正使我感兴趣的是塞尚的忧郁、凡·高的苦闷,一句话,是人的内心冲突;其余的都是假的。

每个人都想理解绘画。他们为什么不试着理解鸟的歌声呢？为什么他们爱夜景，爱花，爱周围的一切事物，并不尝试去理解它们呢？可是对于绘画，他们则要求去理解。让他们首先明白艺术家的工做出乎自然，艺术家也是这个世界的一个小原素。人们不必把艺术家看得重于自然界中其他令我们愉快，我们又不求解释的许多事物。那些试图解释绘画的人，在大多数情况下都在做着傻事。前不久，斯太安十分高兴地告诉我，她终于理解了我的绘画表现的是什么：三个音乐家。其实那是一组静物！

你怎么能希望一位观众像我那样来体贴我的绘画呢？一幅画很早以前便在我心里出现；谁知道那是多长时间。我感受到了，我看到了，我画下来了；然而在第二天，我甚至不知道自己都干了些什么。哪个人能够深入我的梦里，我的本能里，我的欲望里，我的思想里呢？正是它们经过长时间的站立，腿感到很累了，这也需要时间的孕育，让它们自己成为可视的形态浮上来，我就抓到了这一点并且表现了出来，或许是无意识地？

作为政治力量的艺术家
（与西蒙·特利的谈话）

你认为艺术家是什么？一个低能儿吗？如果他是个画家，那他仅有一双眼睛？如果他是音乐家，那他仅有一对耳朵？如果他是诗人，那他仅有一具在心里震响的竖琴？或者，如果他是拳击家，那他仅有一副肌肉？不！恰恰相反，艺术家同时也是政治人物，他经常关注悲怆、激烈、欢快的事件，他以各种方式对这些事件做出反应。他怎么可能对他人毫不关心，并以象牙之塔冷漠的孤傲，使自己同人们如此丰富地呈现给他的生活相隔呢？不，绘画不是用来装饰住宅的。它是抵抗敌人、攻击敌人的武器。

1945 年 3 月

谈《格尔尼卡》

（塞克勒记录）

我告诉毕加索，许多人现在一直谈论着，由于他的新的政治倾向，他已成了人民在政治和文化上的领袖，他对于进步所具有的影响会是巨大的。毕加索严肃地点头道："是这样，我意识到了这一点。"我提到在纽约我们曾经如何谈论他，尤其是谈论他的壁画《格尔尼卡》（此画当时借给纽约现代艺术博物馆，不久为该馆所有）。我谈到公牛的意义，以及马、握着救生索的手等等。还谈到这些象征性的东西在西班牙神话中的起源。我说这番话时毕加索不停地点头。"是的，"他说道，"公牛代表残暴，马代表人民。的确如此，在那幅画里我采用了象征手法，但在其他作品里并不是这样。"

我对他讲述了自己对他的展览会上的两幅画的理解和解释。有一幅画着公牛、灯、调色板和书。我讲，公牛一定是代表法西斯主义，灯表示光明的力量，调色板和书籍代表文化和自由——这正是我们为之战斗的东西——这幅作品表现了自由、文化与法西斯的残酷斗争。

"不，"毕加索说，"公牛不是法西斯，它是残暴和黑暗。"

我谈到，我们希望见到他用自己的方式创造出经过改变的，更单纯、更明白易懂的象征手法。

"我的作品不是象征的，"他回答说，"只有那幅《格尔尼卡》才是象征性的。在这幅壁画中，采用了寓意手法。这就是我画马、公牛和其他一切事物的理由。这幅壁画是对一种问题的解决和明确的表现，因此我运用了象征手法。"

"有些人，"他继续讲道，"称我的作品是一个阶段的'超现实主义'，我不是超现实主义者。我从来没有脱离过现实，我总是处在现实的中间（文学式地讲是'真正的现实'）。如果某人想表现战争，那么画弓和箭来表现它会更有文学性，更优美，因为这样更具有美学的意义；但如果我想表现战争，我会画机关枪来表现它！现在是变化的时代、革命的时代，在这个时代，绘画也应采用革命的手法，而不能再像从前那样画。"说到这里，他盯着我的眼睛，并且问道："你相信我的话吗？"

“……但是，”我坚持道，“你的确在思考和深深地感受到那些影响整个世界的东西。你意识到，处于你潜意识里的东西正是你与生活相联系的结果，以及你的思想对生活做出的反应。你准确地运用具体对象，并且以特殊的方式表现它们。这些具体对象的政治意义在于你是否有意识地想到了它们。”

“对，”他答道，“你说的完全正确，但我并不知道自己为什么要用这些具体对象。它们本来并不表达任何特殊的事物。公牛就是公牛，调色板就是调色板，灯就是灯。仅此而已。但是有一点很明确，在我看来它们的确没有什么政治联系。黑暗和残暴，是的，但不是法西斯主义。”

他指着彩色版画上的玻璃杯和柠檬，“瞧，”他说道，“这是玻璃杯和柠檬，它们的形和色——红的、蓝的、黄的。你能在这里见到什么政治意义呢？”

“只是简单的物体而已，没有政治意义。”我回答说。

“那么，”他继续讲道，“公牛、调色板和灯也是如此。”他认真地看着我继续说，“如果我是个化学家，同时又是共产主义者或法西斯分子——假如我在试剂里加进红色液体，这绝不意味着我在从事共产主义宣传，不是吗？如果我画铁锤和镰刀，人们也许会认为那是表现共产主义，但在我来看，那只不过是铁锤和镰刀。我只想再现对象本身，而不想表现对象的寓意。假如你给予我的绘画中的对象以某种意义，那也许很正确，但那不是我的本意。你所得到的观念和结论我也得到了，但对于我，则是本能的和无意识的。我为绘画而作画。我画出对象的本来面目。这点存在于我的潜意识里。当人们看我的作品时，每个人都从画中看出不同的寓意，也看出不同的东西。我绝不考虑去表明任何特定的意义。我的绘画没有宣传的意味。”

“除了《格尔尼卡》。”我补充道。

“对，”他回答说，“除了《格尔尼卡》之外。在那幅画里确有明确的指意，一种明确的宣传意义。

“我是共产党员，我的绘画是共产主义的绘画。……但如果我是鞋匠，那么不管我是保皇派还是共产党或别的什么，我都没有必要以某种特殊的方式钉鞋子来表明我的政治态度。”

1945 年 3 月

现成对象及其质变

(安德烈·瓦恩诺德的访问记录)

你还记得我最近展出的牛头吗?我用自行车的手把和坐垫组成一个牛头,所有的人一看就知道是牛头。于是现成对象的质变就完成了;此时我很希望看到相反的质变发生。设想我做的牛头被扔在废品堆里。某天有位老兄碰巧在废品堆里见到这个牛头,也许他会说:“嗬,这东西正可做我的自行车把手……”那么,我们便获得了双重质变。

1945 年 6 月

我的艺术观

(与美国评论家札雅的谈话)

我很难理解,“研究”这个词与现代绘画相联系,其重要性究竟在哪里?依我看,在绘画中“寻求”,毫无意义;“发现”,才是意义之所在。某人老是盯着地上,一生都在寻找那个能给他带来运气的钱包;那么我可以肯定,没人会有兴趣去追随这个人去寻找钱包。如果某人发现了什么东西,无论它是什么东西,即使他的本意不是要去寻找它,这人纵然没有引起我们的崇拜心理,也至少会唤起我们的好奇心。

人们指责我犯了许多错误,其中有一点是再荒唐不过了,那就是说,我在自己的作品中把研究态度作为主要目的。当我画自己的对象时,我只想向人们表明我所发现的,而非正在寻求的东西。在艺术中仅有意图还不够,正如我们西班牙语中的一句话:爱,应当由事实来证明,而不是由言辞来证明。人的所作所为在于行为本身的价值,决不在于人们的意图。

我们知道,艺术不是真理。艺术是使我们认识真理的谎言,这真理至少是

我们所理解的真理。艺术家必须懂得用手法使人们相信自己的谎言的真实性。如果仅在自己的作品里向人们显示自己所作的寻求以及再寻求,并以这种方式使自己的谎言得以理解,那么他将永远一事无成。

研究的观念经常导致绘画误入歧途,也使艺术家在玄思冥想中失去自身。也许这一直是现代艺术的主要过失。研究的精神毒化了一些人,因为他们没有完全理解现代艺术中所有积极的、有决定意义的因素,结果迫使自己去画不可视的东西,实际上也就是不可表现的东西。

一些人为了反对现代绘画而赞成自然主义。我倒很想知道,是否有人的确见过自然的艺术品。自然与艺术既然是两回事,那也就不可能混为一谈。我们正是通过艺术来表达“自然不是什么”的概念。

委拉斯开兹给我们留下了他对他那个时代的人们的认识。毫无疑问,他那个时代的人们与他所表现的人们不尽相同。但是撇开委拉斯开兹画的菲利浦四世,我们实在想像不出另一个不相同的菲利浦四世。鲁本斯也画过这位国王的肖像,不过看起来完全是另一个人。我们更相信委拉斯开兹画的菲利浦四世,因为他用自己强大的能力使我们信服。

从最初的、原始的画家们开始,他们的作品就显然不同于自然;直至像大卫、安格尔甚至布格罗这些笃信再现自然的艺术家们,在他们那里,艺术也仍然是艺术而非自然。从这种艺术观出发,也就不再有具体的或者抽象的形式,而只有一种形式——那便是或多或少令人信服的谎言。毫无疑义的是,这些谎言对我们精神本身来讲不可或缺。正是通过这些谎言,我们才能从美学的观点看待生活。

立体派没有任何异于其他画派的地方。共同的原则和因素对于大家都是适用的。在相当长的时间里,立体派未曾被人理解。甚至直到今天,仍有一些人不能在立体派的作品里看出任何名堂;我对此毫不介意。我不懂英文,英文书对我来说便是一本白纸,但这绝不等于说英语不存在。对自己一无所知的东西不理解,怎么能因此责怪他人而原谅自己呢?

我也经常听说到另一个词:“发展”。人们反复要求我向他们解释我的绘画是如何发展的。对我说来,艺术中既没有过去也没有未来。一件艺术品不能长久地在现实中获得自己的生命,它也就不能被认为是艺术品。古希腊艺术、古埃及艺术,以及生活在过去时代的许多伟大艺术家的艺术,这些艺术都不仅是

过去时代的艺术;也许它们今天比以往任何时候都更有生命力。艺术自身无法发展,随着人们观念的变化而来的便是人们表达方式的变化。当我听到人们谈论某个艺术家的发展时,在我看来这是人们把这位艺术家放在两面对置的镜子中间来看待他。两面镜子相互反射出他的多重形象,人们便把一面镜子里出现的系列形象认做是他的过去,另一面镜子里的形象则是未来,而他真正的实体则是现实。人们却不知道,所有这些形象不过是同一实体在不同层次上的反映。

变化并不等于发展。如果某个艺术家改变了自己的表现方式,这只能表明他改变了自己的思维方式。并且,这种方式的改变也许会因此更好或更糟。

我在自己的艺术中所采用过的几种表现方法都不应当看做是发展,或者被看做是通向不可知的理想绘画的阶梯。我的所有尝试都是为了现实,并且希望自己的艺术永远存在于现实之中。我从未考虑过研究的态度。当我发现某些值得表现的东西时,我便去表现它们,而从不去想过去或者将来。我相信,我的不同绘画方法其基本原则上的差异绝非本质意义上的。假如我想表现的主题暗示着不同的表现方式,我会毫不犹豫地接受它们。我从来不做试验。无论何时我想说点儿什么,我就以我感受到的相应方式来表达它。不同的主题无可回避地要求不同的表现方式。这决不意味着发展或者进步,而只意味着变化和适应。这种变化和适应来源于所要表达的观念和所采用的表达方式。

变迁和发展的艺术本不存在。在艺术编年史中,有些时候比起其他时候更有建设性,更完整。这表明,比之其他时期而言,在某些时期里有着更优秀的艺术家。如果像护士用图表显示病人的体温一样,用图表的方式将艺术史标示出来,那么图表便会显示出山形的起伏。这种情形足以证明:在艺术中没有稳步的发展,艺术的起伏可以在任何时候出现。艺术家的作品也是同样的情形。

许多人以为立体派是一种变迁的艺术,是一个以期产生不可知的结果的试验。那些有这种看法的人还没有理解立体派。立体派既非种子,也非胚胎,只是一种主要涉及形式的艺术。在立体主义那里,当形实现时,形就开始了自己的生命。矿物有自己的几何构成,它的几何构成不是为了暂时的目的而形成的,它将保持自己的形态并将永远如此。但是,如果我们要将转化和发展规律强加给艺术,我们便不得不承认,所有的艺术都是暂时性的。然而恰恰相反,艺术绝不会进入这类哲学的绝对主义之中。如果立体主义是一种变迁的艺术,那

么我可以肯定，其结局一定是产生出另一种形式的立体主义。

数学、三角法、化学、精神分析法、音乐以及各式各样的学问，都与立体主义发生了联系，都试图对立体主义做出更简易的解释。而所有这些都是纯学理的东西，不用说，它们带来了极其糟糕的后果，用各式各样的理论蒙蔽了人们。

立体主义一直使自己限于绘画的领域里，仅此而已；它从没有佯装要越过这个界限。在立体主义那里，素描、设计和色彩得到理解并付之于实践；立体派是以这么一种态度和方式去理解和实践，即素描、设计和色彩；在所有其他画派里，这些也同样得到理解和付诸实践。我们的主题也许不同，正好像我们把从前为人忽略的对象和形式引入绘画一样。我们一直注目于我们的环境以及我们的心灵。

我们把所看到和理解到的尽可能地赋予形与色的自身意义。在我们的主题中，我们保持着发现的喜悦，出人意料的欢心；我们的主题本身也一定是激发兴趣的泉源。但是，如果每个人只要想了解我们在干些什么，一看我们的作品便一目了然的话，那还有什么必要去谈论它呢？

关于《亚威农少女》

（与艺术编辑卡恩维勒的谈话）

《亚威农少女》——这个标题真令我兴奋！是（安德尔）沙尔蒙想出来的这个题目。你很清楚，这画的题目最初叫《亚威农妓院》。你知道为什么吗？“亚威农”对我来讲是个很熟悉的词，它织入了我的生活之中。我曾住在离亚威农街几步远的地方，常上那里买纸和水彩颜料。还有你们知道的，马克斯（雅可布）的祖母原籍也是亚威农。那时我们常针对那幅画开许多玩笑。其中的一个女人便是马克斯的祖母，弗尔朗德是另一个女人，还有一个女人就是玛丽·劳伦辛——都在亚威农的妓院里。

我最初的想法是想画些男人在画上——你看到我为此也画了一些素描。上面有个学生抱着脑袋，还有一个水手。女人们正在吃东西——画面上的那篮水果就是这个意思。后来改变了想法，结果便是现在这种处理。

卡 腊

(卡洛·卡腊[Carlo Carra] 意大利画家,1881—1966)

卡洛·卡腊是未来派画家中的积极分子。其他几个人包括:波丘尼(U. Boccioni)、巴拉(G. Balla)、卢索罗(L. Russolo)、塞维里尼(G. Severini)。未来派要求彻底抛弃传统,在绘画中追求"动力"和"爆炸性",运用强烈的色彩,为了破坏传统以致鼓吹战争。未来派运动的时间不长(四至五年),但他们创造的绘画手法有时仍为现代艺术家所借用。

卡腊1910年参与未来派运动,1915年转向早期文艺复兴和乔托艺术的探索,1917年至1920年又参与基里科倡导的形而上学派。

《从塞尚到未来派》一文发表于1913年,当时未来派的艺术家们已于1910年发表了《未来派学术宣言》。

从塞尚到未来派

塞尚是旧时代的最后一位代表人物。一些人把他称做新流派的先驱,这只是对自己和别人的愚弄。他的写实主义具有建筑性的结构,他的作品令人联想起米开朗琪罗。他的构图被错误地看做是动态的,而相反的是,就其稳健和冷静来说,他的构图是绝对静态的。塞尚选择表现的事物始终锁闭在旧式的设计范围里,尽管他试图用锥体、球体和圆柱体描绘自然。在造型的变形夸张及其在运动研究上的使用等范围内,保罗·塞尚的作品在很多方面都具有艺术展览品的气质。比如,雷诺阿在许多场合下要比塞尚更为现代化。要让肤浅的评论家信服:新古典主义的最后代表不是普桑、大卫、安格尔,而是塞尚。

近来，怀旧的传统派一直都在大肆吹捧安格尔。至于我，必须坦白地说，我觉得意大利的拉斐尔实在不能令人满意，故无法敬慕法国化的拉斐尔——安格尔。如果说拉斐尔是“悦人”的主要代表——普通的平庸天才，那么，安格尔则是他的影子，幸运的是在意大利影子并不招人喜欢，除了克罗齐的学派。[①]

我们承认塞尚胜过了以前的画家，因为他通过色彩在结构中获得了更为强大的实力。

在塞尚之前，绘画实际上局限于素描的范围，绘画只是想通过色彩把素描充做结构的代替物，其原因大概是由于画家的自大，或是未成熟，更有可能是由于完全没有感受力。

塞尚所做的恰恰相反，因而他解决了古典画家提出的绘画问题的最后部分，即研究自然之静态和永恒的外貌。

他传给我们的形体色彩表现手法，与稍早的画家传给我们的线条的表现手法的着眼点是一致的。在色彩感受力方面，塞尚超过了埃及人、波斯人、中国人，甚至超过拜占廷时代的人；所有这些不同时代的人都受到把单纯的色块限制在几何形体内的概念的束缚。塞尚把色调确定为色彩的体积，并赋予体积以活力。在这一点上，他甚至超越了提香、丁托列托、鲁本斯等人，因为他摆脱了单纯明暗调子的传统方法。而以前的那些艺术家们正是以此为依靠的。然而，塞尚的艺术始终是表面的，局限于一种明显的视觉写实性。

朗基[②] 在关于未来派画家的文章(载《呼声》,1913 年 4 月)中清楚地指出了塞尚作品突出的静态特点，尽管那是最富于创新精神的。塞尚的作品(已经导致了立体派的产生)与我们的研究毫无相似之处，我们的研究本质上是以动力学为特征的。

我们未来派反对塞尚的色彩客观主义正与我们反对他古典的形体客观主义一样。对于我们，绘画必须像感受音乐那样，以类比法表现色彩，尽管两者的媒介完全不同。我们主张自由运用色彩，彻底摆脱用色彩的形象去模仿对象和

---

① 未来派对克罗齐(Benedetto Croce,1866—1952)的厌恶，实际上是由于他作为哲学家和历史学家的地位，而不是由于他的哲学本身，事实上他们同意克罗齐的部分观点。在这里，卡腊大概指克罗齐在他的哲学的系统阐述中不断地利用历史材料。

② 朗基(Roberto Longhi,1890—?),意大利美术史家。

事物。我们坚持无形的幻象,其中色彩原料被表达在主观意志所能创造出的一切可能的产物之中。因为对我们未来派来说,形体和色彩只是与主观价值的语言有联系。

不需要由客观反应而产生的色彩(色调也是一样),而且实际上取消了抽象感(它是艺术作品中惟一的具体的因素),同样也取消了纯粹绘画美感的表现。

所谓"吸引视线"的绘画,按照这个短语的一般意思,它总是具有专门的视觉上的原因。由于欣赏者的精神处于被动的地位,对那些中心思想超越了他的作品无动于衷。所以这类绘画来自理想主义的冥思,可以称之为"自然视象的多愁善感的模仿"。

如果我们的同代人仍然赞美这种绘画活动的低级形式,那就要归因于关心绘画的作家们,虽说他们对艺术一窍不通。在无耻的愚昧中,这些将被称为非凡的作品,其实除了表面和廉价的装饰组合之外,别无他物。

我们未来派宣布这种极其庸俗的艺术形式是我们的对头。这涉及两种相遇时互相否定的绘画心态,这两种差异已日益深化。

在塞尚身上,可看到两种矛盾的力量:一种是革命的,另一种则是传统的。

这位画家的全部作品表明了他徘徊于艺术馆、真正的诚意和对生命的基本解释之间。

由于迷上了大自然的宗教,塞尚在理论上否定了印象派主张的肆意夸张的必要性。他的推理是不适当的,但,作为一个非自觉的、受困扰的天才,他画得非常出色,并在他的绘画中证明了,在同代人当中,在变形夸张和线与面的扩散方面,他是最大胆的画家。这也就是为什么近视的人把塞尚描述为一个"未完成的"天才。

这一切都表明,这位画家的艺术是19世纪中最复杂、最难划分的艺术。他的一些作品给人以埃尔·格列柯的感受,另一些作品则具有伦勃朗的风格。

我们未来派胜过了塞尚的色彩体积的简单结构,因为我们已经突破了绘画中的"旋律的"类型结构("旋律",亲爱的索菲斯[①],这是我们必须抛弃的另一个

---

① 索菲斯(Ardengo Soffici,1879—1964),画家,为《呼声》撰文的评论家。他很早就觉察到法国绘画中的新动向。他在1911年写的有关立体派的文章,是对这个运动的早期的最清楚的陈述之一。此处卡腊指的是索菲斯在《立体派和其他》一文中为新艺术考虑寻找一种术语学的字母表。

名词，而应该创造一个更加形象化的术语)。结构的重复，节奏和简单色调的对称平衡，旋律结构的基础来自画面的镇静感。在这些方面，塞尚与乔托相差不大。

归纳我们已论证过的要点：

1. 分类的错误：普桑、大卫和安格尔(不需要提出未成熟的装饰画家普维·德·夏凡纳的名字，他似乎在某个短暂时期内属于古典派)，并没有给古典主义的观点增加什么新的内容。因此，这些艺术家不应被看做各个时期对艺术做出过特别贡献的人。

2. 塞尚以其色彩结构推出了以前就存在的法则的最后结论(即在客观自然中看到造型世界的静态的线和静态的色彩的特性)。由于这些和其他原因，塞尚并未开创任何绘画的新纪元。

3. 只有以造型世界的一种动力学的概念为出发点，绘画才能得到新的方向。

节奏和线条的力量给我们以具体的造型因素(机器、人、房屋、大海等等)的抽象的特质。如果一个物体其形体结构中具有最大限度的感情力量，我们就会服从于它的建筑性的本质。另一方面，如果物体在其色彩的谐调与不谐调中，或在光的折射中具有这种力量，我们就会服从于它的色调和明度的构成。由于未来派的法则包括了造型世界向我们显示的三种方式：光、气氛、体积，所以，我们有意使色彩的形式和光亮的团块戏剧化到这样一种程度，要求从不同的统一体集中为一个总的、形象化的、鲜明的统一体。

如果我们责备立体派所画的不能称之为作品，只是碎块，正如早先印象派遇到的问题一样，那是因为在他们的作品中，人们感到必须作进一步和更广阔的发展。此外，还因为他们的画面缺乏一个作为作品整体组织性的本质的核心，以及受到这样一个核心的吸引从四周涌来的种种力量。

最后，还由于已经被人注意到的问题：他们画面上的阿拉伯式的图样纯粹是偶然的，没有那种艺术作品的生命中所不可缺少的整体性。

我们的绘画不再是偶然的、短暂的感觉，不是仅仅持续一小时、一天或一个季度。我们未来派打破了时间和地点的一致，在绘画中表达了对造型普遍性分析而产生的各种感觉的集合。

我们继续谈谈技巧方面的问题。对于一个懂得艺术的人来说，技巧既是原因，同时又是结果。我们已谈到了各方面的事物；现在将要讨论的，对于有些人（这样的人很多）则有如天书，这些人发表有关绘画的问题与实情的意见时是根本不用大脑的，他们对于其他方面也所知甚少。

色彩，在绘画中，是最初的，也是最后的情绪产物，形体是处于中间的情绪的产物。

相互关联的色调使体积达到统一和稳固，补色的调子切断体积并使之分离。

暗影凹下，亮光凸起。

色调对于画家的我来说是最本质的东西，因此，它强烈地震撼着他人的内心感觉。在一组神秘的色彩组合面前，欣赏者（即使是身份高见识广的人）会发出诅咒的呼叫。但，如果绘画是根据明暗调子的法则制作的，就不会出现这种情形。还可以作为证明的是在一件雕塑品面前，无论它多么放肆，欣赏者也不会产生如此强烈的反应。

运动改变了形体。

在任何运动中，形体改变了它们原本的联系。

迄今为止，在静态的概念指导下，画家们制作出枯燥和固定的形体，没有表现出任何特定动作的运动感，没有描绘出力量的趋势与核心（这些力量构成了运动本身的个性和综合性）。画家们不自然地限制和中止运动，因为他们实在缺乏与事物打成一片的能力，只是一味热中于表现事物的消极的外表，远离了纯创造的绘画作用。

我们反对固定物体重力的错误法则；对于未来派绘画，物体与绘画本身的重心是相对应的。因此，离心力和向心力决定物体的重量、尺度和重力。按照这种观点，物体将作为整个绘画生命的一部分，在它们的造型实体中得以生存。假如人类能够创造出一种造型艺术衡量法的话，人们就可以测量物体表现在线条、色彩明暗度中的分量、体积和方向中的力量，测量我们在直觉的支配下在作品中的种种力量，那么，一切任意的责难都会消散，因为人们可以用“造型艺术的安培”、“造型艺术的赫兹波”等名词去描述我们的作品。

那样的话，公众也不会再有反感和发出惊叫，因为他们不用担心受骗上当，

他们会认识到一个新的真理(我们在意大利和其他地方为之作了四年的宣传),一个把绘画阵营投入革命的真理。

附:未来派学术宣言
(1910 年 4 月 11 日)

1910 年 3 月 8 日,在都灵的查雷拉剧院的聚光灯下,对着三千名观众——艺术家、文人、学生及其他人——我们提出了第一个宣言;这是一次勇猛的、愤世嫉俗的叫喊,它表明我们的反叛心理,我们深深的不满,以及我们的轻蔑;我们鄙视一切庸俗不堪的东西,鄙视学院派学究气的二流货色,鄙视对所有旧的事物以及虫蛀过的东西表示出的狂热崇拜。

我们忠于我们的宣言,也忠于一年前发起的未来派诗歌运动。这个运动由 F.T.马里内蒂在《费加罗报》的专栏上拉开序幕。

我们在都灵的战斗至今仍有着传奇色彩,我们与对手展开了多方面的交锋,努力使意大利艺术的精神免于一死。

现在,我们处于这场可怕的战斗中的短暂喘息阶段。我们冲出战场,企望用技术上的精确来解释我们改变绘画的行为。对于这些行为,我们在米兰的未来派沙龙是令人目眩的檄文。

我们日益增长的对真理的渴望,再也不满足于迄今为人所理解的形式和色彩。

我们常在画布上做的动作,将不再是在宇宙的动力之中凝固的瞬间。它将仅仅是力的感受本身(及至永远)。

的确,所有的事物在移动,所有的事物在奔跑,所有的事物在飞速地变化。

我们眼前的形象绝非静态,而是忽隐忽现。在视网膜上出现的图像,由于它的持续性,运动着的对象自身都在不断增值;它们的形式以疯狂的速度变化着,像是飞速振动。于是,奔跑着的马,绝不仅有四条腿,而是二十条,它们的运动也呈现为三角形态。

在艺术中,一切都成了陈旧的;在绘画中,没有什么是绝对的。对往日的画

家说来是真理的东西,在今天看来不过是谎言。我们断言,例如,一幅肖像(作为一件艺术品)不应当与被画者相像,画家也可以在画布上加进去他所感受到的风景。

画人像时不要只是画人像本身,应当把人像周围的气氛都表达出来。

空间不复存在;在刺眼的电灯照射下,街道被雨水浸透,好像变得深不可测,如同一张大嘴深入地底。亿万里的距离把我们与太阳分离开,可我们眼前的房屋,正好与日轮吻合。

从前因媒介物所带来的表达上的不清晰,今天已为我们不断增强的敏感力所穿透;那么谁还相信人体是不透明的呢?我们为什么要忘记,在我们的创造中,我们得以倍增的洞察力所能收到的效果与X光的效果一样?

我们从成千上万个事实中举出几个例子,已足够证明我们论点的真理性。

在一辆飞驰的公共汽车上,你被十六个人围着,他们依次而又在同一时间里是一、十、四、三;他们既是静态的,又在不断变换位置;他们来来去去,涌入街道,又突然被阳光吞没,然后又回来坐在你的面前,像是持续着的符号,表明了宇宙的振动力。

我们不是常常在我们刚才与之谈话的那个人的面颊上,看到那匹穿过街尾的马吗?

我们的身体已深入到我们正坐着的沙发里,沙发也深入进我们的身体。一辆汽车冲进它所经过的那些房屋,然后那些房屋把自己压到汽车上,于是融为一体。

迄今为止,绘画的构成都是愚蠢的,守旧的。画家们总是给我们看一些摆在我们面前的物体和人物。从现在起,我们要把观众置于绘画中心。

既然在人类心智的各方面,清晰的个人研究已扫荡了那些不曾改变、充满含糊的教条,那么,充满活力的科学潮流,也必将把绘画从学院派的传统中拯救出来。

我们将不惜代价再次投进生活中去。已获大捷的科学,今天把自己的昨天全盘否定,为的是更好地服务于我们这个时代的物质需要;因此,我们在艺术中也要否定过去,以服务于至少存在于我们之中的理性需要。

我们已恢复的意识不允许我们把人看做宇宙万物的中心。对我们来说,一个人的苦难同一盏电灯的苦难一样,具有同样的兴趣;一阵阵痉挛,迸发出令人

悲痛欲绝的色彩表现。我们的感受力为现代服饰的线条与褶纹的和谐所动，这对我们来说所具有的情感和象征力，如同人体之于旧日的大师。

为了构思和理解未来派绘画的奇特的美，就得使灵魂纯粹化（更纯粹化些）；让眼睛从文化及其返祖现象的纱幕里移出来，只有这样才能最终把自然，而不是把博物馆作为惟一标准。

一旦产生这种结果，那么就要准备认可：我们的皮肤绝不是棕色调的层次；我们会发现在我们的肉色中是黄色在闪烁，红色在燃烧，绿色、青色、紫罗兰色在跳跃，无比迷人，无比娇艳，惹人爱抚。

我们的生命由于夜游症般的梦行而增长，增强了作为画家的我们的知觉。在这种情形下，怎么可能还把人的脸色看成粉红的呢？人的脸色是黄色的、红色的、绿色的、紫罗兰色的。一个脸色苍白的女人凝视着珠宝橱窗，光彩夺目的珠宝迷得她像只云雀，她的脸色实际上比起那光彩夺目的珠宝来，更具有强烈的彩虹般的色彩。

我们的感情在绘画中娓娓私语的时代已经成为过去。我们希望在未来，我们的感情唱出的歌在画布上回荡——震耳欲聋，热情激昂。

人们的眼睛已习惯于半暗的色彩，不久将猛然面对极为耀眼的幻象。我们画出的阴影比我们前辈画的强光还要亮；我们的作品放在博物馆的旧画旁将闪闪发光，如同刺目的白炽光之于漆黑的夜色。

我们断定，在今天，没有分割主义，绘画就不能存在。分割主义绝不是随便可学和随便运用的工艺程序。对现代画家来讲，分割主义应当存在于固有的色彩互补之中。我们把这种固有的色彩互补称为基本的和必要的。

我们的艺术也许会被人指摘为扭曲的、颓废的理智至上主义。对这样的指摘我们仅能回答：恰恰相反，我们是具有一种成倍增值的新情感的艺术家。我们的艺术醉心于自发性和力量。

我们声言：

1.所有的模仿形式应受到鄙视，所有的创造形式应受到赞扬。

2.要从根本上反抗“和谐”与“高雅趣味”这类术语所导致的专横。由于这类术语极富弹性，用它们来诋毁伦勃朗、戈雅和罗丹的作品则是轻而易举的。

3.艺术批评家无用，甚或有害。

4.必须扫除净尽从前表现过的一切主题,以便展示我们今天令人晕眩的、旋涡般的生活——钢铁、骄傲、狂热、急速。

5.那个用来企图使所有创造者缩手的指责之词“疯子”,今天应被看做是荣誉的称号。

6.在绘画中,固有色彩的互补绝对必需,正如诗歌中的自由韵律,音乐中的对位法。

7.宇宙的物力应当在绘画中作为力的感受而表现出来。

8.在表现自然中,最重要的是忠实和纯真。

9.运动与光摧毁了人体的物质性。

我们反对:

1.反对沥青式色调。有人企图用这种色调来使现代绘画烙上传统的印记。

2.反对建立在灰暗色调基础上的肤浅而低等的拟古风。这种模仿古埃及线条技法的拟古风,把绘画降低为毫无力量的凑合物,既幼稚又可笑。

3.反对脱离派和独立派所提出的虚假声明。他们声称未来属于他们,然而他们建立的新学派,同从前的流派一样,陈腐而拘泥于常规。

4.反对在绘画中出现裸体。绘画中的裸体同文学中描述偷情和通奸一样,令人作呕和生厌。

我们想对最后一点做出解释。在我们眼里没有什么是不道德的。我们之所以反对绘画中出现裸体,是因为它太缺少变化。我们得知主题无关紧要,关键在于对待主题的方式。我们同意这种看法,也承认这一观点。然而,这个五十年前还是不容怀疑的或绝对的自明之理,却由于绘画中存在裸体而变得大为不同。因为艺术家醉心于暴露他们情人的肉体,已把沙龙变成了臭肉陈列所。

我们要求,十年里禁止在绘画中出现裸体。

波丘尼 (米兰)
卡腊 (米兰)
卢索罗 (米兰)
巴拉 (罗马)
塞维里尼 (巴黎)

康定斯基

（瓦西里·康定斯基[Wassily Kandinsky]　俄国画家，1866—1944）

康定斯基是非具象艺术的著名画家、理论家。他生于俄国，最初学习法律，后到慕尼黑学画。1904年到1907年间，在巴黎与法国现代派画家有所接触，1910年以后试作抽象绘画。1910至1912年间写成《论艺术里的精神》一书。1911年与马尔克举行“青骑士”展览，参与德国表现主义运动。第一次世界大战后回到俄国，担负苏维埃文艺部门的领导工作。1922年他的抽象艺术受到排斥，遂离开苏联。此后较长时期内，他在魏玛的包豪斯学院任教，写成《点线与面》。

这里选译的《回想录》写于1913年，当时康定斯基住在慕尼黑郊外。在这篇带有自传性的文章中，他以亲切的口吻叙述了早年经历，表达了他的艺术观的转变。

回想录

我同时承受两种体验所带来的压力，这两种体验从根本上震撼着我并左右我的一生。一种体验来自莫斯科举办的法国印象主义画展，尤其是克劳德·莫奈的油画《干草堆》；另一种体验来自霍夫剧院上演的瓦格纳的歌剧《罗恩格林》。

先前我只知道写实主义艺术，事实上这就是那些清高的俄罗斯人的艺术，这种艺术在相当长的时期里总是面对着列宾为佛朗兹·李斯特所画的肖像中的一只手和诸如此类的东西。可突然我第一次看到这幅画。展览会目录告诉我

这画画的是干草堆，可我没能认出来，这对我真是痛苦。我以为画家没权力画得如此含混不清，我还模糊地感到画中对象正在消失。然而，在一片惊惶和混乱中，我注意到这画不仅吸引着你，还给你留下难忘的印象。同时，它完全出人意料地呈现在你的眼前，甚至连最末一个细部也难以放过。所有这些如同迷雾一般，使我不能从中得出什么简单的结论。我能完全清楚的，就是调色板具有不容置疑的力量，这种力量到那时为止对我还是莫测高深的，并超过我所有的想像。绘画需要神奇的力量和荣耀，客观物作为绘画必不可少的因素，不知不觉受到我的怀疑。虽然所有这些我都有印象，我的神奇的莫斯科却只有丁点儿被表现在画布上。[①]

然而，对我来说，《罗恩格林》似乎是这个莫斯科的充分体现。小提琴，深沉的低音调，尤其是管弦乐器，那时在我看来都形象地展现了黄昏时分的冲突。我用心灵之眼去体会这色彩，粗野的、几乎着了魔似的线条在我眼前飞舞。我不敢像瓦格纳那样来表现，他用音乐描绘了“自己的时刻”。但有一点对我变得非常清楚：艺术通常比我已经实现的还要强有力；另一方面，绘画能够发展得和音乐一样有同等的力量。我没能力发现这些力量，甚至没有能力去追寻它们，这造成我对自己进一步的苦苦努力的否定。

然而，我没有足够的力量承担我的责任去轻视所有其他东西，我屈从于对我过分强烈的诱惑。

科学上的事廓清了我道路中最大的障碍之一。这件事就是原子的进一步分裂。在我的灵魂中，原子的碎裂就像整个世界的碎裂一样。最沉重的墙突然倒塌，所有的事物变得毫不确定、摇摇欲坠和虚弱不堪。如果我看到一块石头熔化在空气中直至消失，我也不会感到惊讶。对我来说，科学似乎就是一场破坏：其最重要的基础仅仅是一种幻觉，一种学问上的错误，它并没有在理想之光的照耀下靠一双沉着的手用石头构筑其神圣的殿堂，而是在黑暗中毫无目的地

---

① 我对印象主义者的“光和空气”的问题缺乏兴趣，我总是发现那些关于这个问题的聪明言论很少涉及作品本身。后来出现的新印象主义者的理论对我倒更重要，因为这种理论毕竟关系到色彩的效果而不谈论空气。因此，先是模糊地，不久我便自觉地意识到，每一种建立在外在方式之上的理论仅仅体现个别状况，与体现其他状况的理论具有同等效力。后来我还认识到，外在源于内在。当然，有时这也会导致流产。（原注）

摸索着真实,盲目地错把这事当做那事。

还是在孩提时,我就已经知道那种造成内心紧张的痛苦和幸福的时刻,这个时刻可以表现为一种具体形式。这是一个内心颤抖的时刻,一个朦胧地渴望并需要我们所不理解的东西的时刻,它白天压迫着心灵,使灵魂带着不安;夜晚让我们生活在奇异的、充满恐怖和欢乐的梦幻中。像很多小孩与青年一样,我也试着写诗,可这些诗很快就让我撕掉了。我只记得我被从当时的环境中解救了出来,就是说,是素描让我生活在时空之外,从而不再感觉到自己的存在。我父亲[①]注意到我很小时就喜欢素描,他让我在德语文科中学就读期间上素描课。我想起当时我是多么地热中于材料,颜料和色粉笔是如何地具有特别的魅力,如何美妙与生动。我从我犯的错误中汲取教训,这种教训几乎以其最初的力量一直都在影响着我。还在很小时,我用水彩画一匹斑马,我从头开始,一直画到脚。教我画画的姑母要外出,她建议我等她回来再画马蹄。我记得当时我一人面对这张没完成的画,为不能在纸上继续画完而感到痛苦。我觉得最后的工作似乎很容易,我想把马蹄画得很黑,这张画就一定会相当逼真自然。于是我尽可能把马蹄画得很黑,立刻——我看到四块令人厌恶的、丑陋的黑色斑点,与整张画毫无关系地放在马的四只脚上。我感到沮丧,这真是可怕的惩罚!后来我才很好地理解印象主义者对黑色的惧怕,以后为了在画布上用纯黑色,还使我的灵魂着实斗争了一番。作为一个孩子,在以后许多年的岁月中,被这样一种阴影所笼罩,真是不幸。

在学生时代,还有两次经历给我特别强烈的印象,并在以后的岁月中再次给我以决定性的影响。一次是在圣彼得堡艾尔米塔什博物馆参观伦勃朗的作品,另一次是在政府管辖区沃拉格达的旅行,当时我受帝国学院派遣,作为人种学家和新闻记者,在那里作自然科学、人类学及人种学的研究。我的任务有两层:在俄国大众中研究村民惩罚罪犯的土办法(目的是寻找原始法律的原则),

---

① 我父亲出乎寻常地允许我在一生中追随我的梦幻和奇想。我十岁时,他试着引导我在拉丁语文学校和数理学校之间做出选择。他通过描述这两间学校的不同,来帮助我尽可能独立地作出自己的判断。有很多年他相当慷慨地在经济上资助我。在我再次确定方向的时候,他就像位老朋友那样跟我说话,在重要的方面没有强求我什么。他的教育原则是充分相信我,像一位朋友那样对待我,他知道我是多么地感谢他。这些都应该成为做父母的指导,这些父母试图强迫自己的孩子(特别是那些有艺术天赋的孩子)离开他们真正的兴趣,结果给他们造成了不幸。(原注)

和从正在逐渐消失的西利安人渔猎部落中收集野蛮宗教的残迹。

伦勃朗深深感动了我。那种光与暗的强烈区别，次要调子融合进入大的部分，以及在这些部分中几种调子又浑然一体的手法，使得作品在每一距离中都具有一种巨人般的和声效果，这种效果马上让我想起瓦格纳的号子。所有这些在我面前都充分显示出一种新的可能性，一种凭借色彩而产生的超人力量，一种通过并置（和声），也就是说通过对比所表现出来的力的特殊强度。我觉得画画中每一个主要的部分，本身并不具有什么神奇的性质，而且画面上的一切马上向我表明它们是从调色板派生出来的；但是，通过与其他部分的对比，这些画面逐渐获得一种神奇的力量，结果是那些调色板上的颜料在最初一瞥中，似乎变得让人不可信了。然而，在更多无谓的忙乱中去运用一种经我深思的方式却是我的本性。不知不觉中，我接近了一种强有力的绘画，如同我现在接近"本质"一样。我崇敬这种绘画，我的心怀着敬畏之情和深深的欢乐，可是我却感到它的力量与我无关。另一方面我有点儿不自觉地感到，正是那种强有力的对比，赋予伦勃朗的绘画以一种我从前不曾看到过的性质。我感觉到看他的画要"持续很长时间"，我就这点向自己解释：一开始我不得不停留在某一部分，直到筋疲力尽才转向另一部分。后来我才认识到，正是那种神奇的对比在画布上产生了一种因素，它最初看来非绘画所有，也不是绘画所能达到的。这种因素就是——时间。①

大约十多年前，我在慕尼黑时所画的画，就想使之具有这种性质。我仅仅画了三到四张这样的画，我希望画中每一部分都暗含着"无穷的"、最初就有的隐约的色调。首先画面一定得充分保留这种隐约的色调（特别在暗色部分②），

---

① 一个有关时间运用的简单例子。（原注）

② 在这期间，我形成了一种记下思想片断的习惯。我没有意识到，正是这些笔记构成了《论艺术里的精神》一书，它们至少是在十年的时间里积累起来的。下面的话引自我第一笔记中的一段，论述绘画中的色彩美："在绘画中，色彩必须以其灿烂，强有力地吸引观众，同时，色彩的灿烂必须藏在内容之中。"我的意思是指一种属于画家的内容。这种内容不仅存在于纯形式里（就像我现在所理解的那种纯形式里），而且还存在于感情中，一种艺术家通过绘画来表现的感情中。那时我一直被这样一种幻想所折磨：观众以其敞开的灵魂来面对绘画，观众愿意倾听他所了解的语言。的确存在着这样的观众（这可不是幻想），但他们可谓凤毛麟角，少得可怜。甚至还存在着这样的观众，他们与作品的艺术语言没有任何个人的联系，却能够尽力接近这种语言，虽然与它们仍不免有着隔膜。在我的生活中我见过这样的观众。（原注）

然后随着时间的流逝，对于那些认真注视画面的观众来说，这些色调先是朦胧而不确定地显示自身，接着在它们之间便逐渐强烈地回荡着一种"神秘的"力量。我非常吃惊地注意到，我一直遵循着伦勃朗的原则工作。这是一个痛苦的、令人失望的时刻，一个苦恼的否定自我能力、否定发现自己的表现方式的可能性的时刻。不久，我感到，把那些当时我还觉得特别亲切的因素结合起来的方式，似乎"过于廉价"了，这些因素是——隐约的色调、时间和神秘事物。

那时我工作特别努力，每当我干到完全筋疲力尽不得不悄悄上床时，常常已是深夜了。我以为没工作的日子(这种日子很少!)是浪费了，我为这些浪费掉的日子而感到痛苦。天气适宜时，我一天要画一到两个小时的画。我主要在老施瓦宾区作画，当时这个区已逐渐发展成为慕尼黑的一部分。那阵子我对在画室作画和靠记忆作画已幻想破灭，所以我画了特别多的风景，然而我并不怎么满意这些风景，后来也很少去画完它们。我背着画箱四处乱逛，心里觉得自己像个猎人一样，对于那种半是有意识地、半是无意识地就构图的因素进行探索的绘画来说，我似乎并不负有什么要画的责任。构图这个词在精神上感动了我，后来我把画"构图"作为我生活的目标。这个词就像祷文那样影响着我，使我充满敬畏之情。写生时我让自我走开。我不想画什么房子和树木，只用画刀在画布上铺开线条和色块，并尽我所能让它们喧闹起来。我的内心浮现的是莫斯科日落的时分，我的眼前则是慕尼黑色彩强烈的景色，雷声回荡在深邃的阴影中。可后来，尤其是回到家里，我却总是对我的写生感到深深的失望。我觉得我的色彩似乎很弱、很平面化，全部的研究——好像只是捕捉自然力量的一次不成功的努力。可奇怪的是，我听说我夸张了自然的色彩，这种夸张使我的画变得不可理解；我还听说惟一能拯救我的是去"区分色彩"。慕尼黑的批评家们(他们当中有些人是赞许我的，特别在开始时①)试图解释"我的色彩的灿烂"是受拜占廷的影响。俄国的评论(几乎毫无例外地攻击我在语言上不合规矩)发现我在慕尼黑艺术的影响下变得毫无价值。在那些日子，我第一次看到大多

① 甚至在今天，仍有许多批评家在我早期的绘画中看到才华的表现，这正是他们虚弱的绝好证明。较晚时候有一些人，以及最近他们发现一种混乱、一种停滞、一种衰败和一种经常性的谎言，正是那些绘画不断增长的力量的充分证明。我自然不再单独提及慕尼黑的批评家们，对于他们来说——几乎没有例外——我的书是存心不良的拙劣东西。如果他们的判断是其他的话，只能更坏。(原注)

数批评所具有的歪曲、无知和放肆的手段。这也说明那些明智的艺术家在接受这些关系到自己的令人不快的文章时所持有的镇定。

我倾向于"隐约的色调",一种不外露的表现,这种倾向把我从民间艺术有害的一面中拯救过来,在政府管区沃拉格达的旅行中,我第一次在乡村真正的作品和它的原始形式里看到这种民间艺术。一路上,我都带着一种旅行在另一个星球的感觉。我先是坐火车出发,后来有几天坐着蒸汽船,航行在宁静悠然的苏科纳河上,最后我乘坐一辆原始马车,越过无尽的森林,在两座色彩绚丽的山中间穿过,横跨泥淖地,跨越沙漠荒原。我一直独自旅行,置身于周围的环境而自我陶醉,这对我有着无可估量的帮助。那些日子白天常常热得很,晚上却降霜。我很感激地回忆起我的马车夫,他经常用马车上的毡子裹着我给我取暖,正是这张毡子,使我免受不少没有弹簧的马车的摇晃与震动之苦。我来到一个村子,那儿的人突然从头到脚都穿上灰色衣服,只露出黄色或绿色的脸和头发;或者突然穿上色彩鲜艳的服饰,身上的色彩像光一样闪闪烁烁,两条腿上还绘有生动的图案。我不会忘记那些全被雕刻覆盖着的大木头房子,在这些奇妙的房子里,我体验到一种从不自我重复的东西。是它们教导我进入画中,生活在画中。我一直记得我第一次是如何走进一个房间的,我突然停在门槛上,注视着眼前想都没有想到的景象。桌子、长凳、巨大的烤炉、俄国农民家中重要的东西、衣柜和所有物品,都用鲜艳的色彩、巨大的形象装饰涂绘起来。墙上画有民间绘画:一位有象征意义的英雄、一场战斗、一段民歌。"红色"的墙角("红色"在古老的俄国是"美"的象征)完全被厚厚的图画和圣像所覆盖,在这些画的前面,挂着一盏小小的、射出红光的灯,它闪烁着,摇晃着,活像一颗聪颖、说话温和、谦逊的星,为自己生活于其中而骄傲。我终于走进房间,我感到自己置身在一个四面都有画的环境中,这个环境我曾有过体验。在我置身于莫斯科的教堂中,尤其是置身在克里姆林的宏伟的大教堂中时,我也有相似的感觉,但是那时它还不知不觉地沉睡在我心里。等我旅行归来,再一次访问这座教堂时,这种感觉才完全而清晰地苏醒过来。后来在巴伐利亚和提罗林的小礼拜堂,我时常有着相同的体验。自然,每一次印象都带有不同的色彩感觉,因为它们是由不同的因素造成的:教堂! 俄罗斯教堂! 小礼拜堂! 大教堂中的小礼拜堂!

我画了很多速写——把这些桌子和不同的装饰都画下来。它们很有价值,

而且画得这样强烈,使得对象本身也消融在画中。可是,我的这个印象很久以后才变得清晰起来。

正是这种印象,使得我的进一步的欲望——有关我艺术的目标在心中形成。有很多年我探索着这样一种可能性:让观众“漫步”在绘画中,迫使他忘掉自己和融入绘画里。

我也时常获得成功,在观众中我已经看到这一点。在我画对象时,有一种无意识的追求绘画效果的倾向,通过画画本身把对象消融在作品里。这种倾向给了我这样一种能力,使我在绘画中忽视对象的存在。来到慕尼黑很久以后,有一次我曾被画室中一种出乎意料的景象所迷住。那天,正是暮色时分,我写生归来,手提着画箱,整个人如在梦中一样,仍沉浸在自己刚刚完成的作品里,这时,我突然看到一幅无法描述的美丽的画,这幅画充满着一种内在的光芒。开始我踌躇不前,随后我冲向这幅神秘的画,画中除了形式和色彩之外,我什么也没看见,而画的内容则是不可理解的。我立刻发现了谜底,这是一幅我画的画,它靠在墙边,横倒下摆着。第二天,我试图在日光下取得与昨天相同的效果,可我只成功了一半,因为我总是意识到画中的客观物象,而那美丽的黄昏的印象已不复存在。现在我总算明白,是客观物象损毁了我的绘画。

一个有着可怕深度的问题,带着沉重的责任横在我的面前。最重要的是,应该用什么来代替失去的客观物象?这种倾向的危险性显而易见,只要是一种毫无生气的、假冒的和样式化的东西就能把我吓跑。

经过许多年不倦的工作,勤勉的思考,大量小心翼翼的努力,以及不断地发展一种画家对纯粹和抽象形式的体验能力,发展一种深入到那甚至是深不可测的事物内部的洞察能力之后,我才形成一种绘画的形式。今天,我正是用这种形式来工作,在这种形式中创造。对于这种形式来说,我所希望和渴望的是它将得到更进一步的发展。

“应该用什么来代替客观物象?”我耗去了相当长时间才适当地回答了这个问题。我常常回想起过去,一想起为了回答这个问题竟耗费那么多的时间,我就觉得悲哀。我只有一点慰藉:我从不使用一种从逻辑应用中发展出来的形式——因为这种形式并不来自我心中的纯形式感觉。我也不能构想形式,当我见到这种形式时,它也会排斥我。所有的形式,甚至包括我所运用的形式,均

"来自它们自身",它们完全呈现在我的眼前,对我来说仅仅是临摹它们而已,或者,在我工作时,它们常常令我吃惊地创造了自己。这些年来,我已稍微地学会了控制这种创造力,我训练不是简单地去干,而是把这种能力控制在自己心里,去引导它。这些年来我也理解到,创作时心跳加剧、胸部紧缩(后来是肋骨的疼痛),以及全身的紧张是无济于事的,这只能消耗艺术家本身,而不是他的作品。快速与强悍的马驮着骑手,但却是骑手引导着马。天才使艺术家以强劲与快速达到一个伟大的高度,但正是艺术家在引导着他的才干。这就是"意识"的因素,存在于作品中的"筹划"的因素,或随便称之为什么的因素。艺术家必须透彻地了解他的才能,他必须像一个精明的商人那样,不让他的才能有一点被弃置不用或被忘却掉,相反,他必须耗尽他的这些才能,尽可能把它的每一部分发挥到极致。

对于这样的发展,把才能作这样的提炼,则需要一种伟大的专心致志的能力才行;另一方面,这会导致其他能力的衰退。在我的生活中,这一点看得清清楚楚。我从没有拥有过所谓好的记忆力;我尤其记不住数字、名字,甚至诗句。背乘法表对我来说简直是个无法克服的困难,连老师也对我这点表示绝望。从那时起,我不得不求助于视觉记忆,随后情况就变好了。正式考试时,我基本上做完了全部题目,这仅仅因为我激动地用心灵之眼来看这些题目。同样,我也能像个小孩一样,在自己的绘画能力中,靠默记展览会上对我有着特别强烈的吸引力的印象来作画。后来我竟然有时靠"记忆"来画风景,比对着自然画还要好。就这样,我画了"一座古老的城市",后来还把很多荷兰和阿拉伯素描变成彩色画。凭着这一点,我走在一条很长的街上,照样能够准确地记住所有商店的名字,因为我看见了它们。我完全无意识地一直注意这些个印象,有时我的注意力是这样强烈和长久,以至使我的胸腔感到重压,呼吸变得困难。我太疲倦了,思想负担也过于沉重。我常常对小职员怀着妒忌,他们能在一天的工作之后得到充分的休息。为了我这双被勃克林称之为"诗人的眼睛"的眼睛,我渴望得到这种愚蠢的休息。然而,我不得不继续去看。

几年以后,我突然注意到我的这种能力已经衰退。开始我很恐惧,但后来我认识到,这种使观察继续下去的力量,通过我向更高程度的专注能力的发展,已经开辟出另外一个方向,并能很好地完成对我更为需要的事情。使我自己倾

注于艺术的精神生活(也就是我的灵魂)的能力,增长到这种地步,以至使我常常对很多外在的现象视而不见,这是以前从未有过的情形。

我并没有强使这种能力存在于我身上,就像我所理解的那样——它总是有机地存在于我心中,但是,它还只是一种初始的形态。

在我十三或十四岁时,我用平日积蓄的钱买了只油画箱。我那时的感觉——或更确切地说,我那时对从颜料管挤出来的颜料的体验——一直保持到今天。用手指压在颜料上的那种感觉,欢欣、高兴、沉思、梦幻以及自我陶醉,伴随着内在的真诚、恶作剧般的空想、开放的视野、沉重而悲哀的回应、挑战能力与对抗、易受影响的软弱与献身、顽强的自我控制、平衡而又敏感的多变,一个接一个地来到这个被称之为色彩的整体中——它们为自身而存在,有着独立的生命;为着更进一步的独立,为着准备并决心在每一次的运动中从属于新的组合,为着融合一体并创造出无限的新世界,它们富有必不可少的特质。它们当中的一些就像已经耗尽了、衰弱了与变迟钝了的东西一样,作为一种死去的力量,一种过去可能是生命的记忆不再被命运所左右。在这场对抗与战斗中,新鲜的力量从颜料管里涌出,年轻的力量取代陈旧的力量。在调色板中间有一个奇怪的世界,它由用剩的颜料组成,并游离于那些已经具体表现在画布上的颜料。这是一个世界,它来自画面已经完成后所产生的那种想望。这个世界也是通过一种偶然性、一种与艺术家无关的莫名其妙的力量来决定和创造出来的。我得相当感谢这种偶然性:它们教给我的比任何老师和大师都多。好几个小时,我以一种热爱和敬佩来研究这个世界。由上述因素所组成的调色板,本身就是件“作品”,它常常比许多其他作品还要美丽;因为它所提供的愉快,它应该是有价值的。有时对我来说,那些会把生动的色彩创造分割成碎片的生硬笔触,在这些碎片中却导致了一种音乐般的声响。有时在调和颜料时我听到了颜料的吱声。这种体验就像一个人在被神秘气氛笼罩着的炼金术士的丹房里能听到声音时的体验一样。

我的第一只油画箱是这样经常和居心不良地戏弄我、嘲笑我。头一分钟颜色从画布上流下来;只过了一会儿,颜色又被分成一小部分一小部分,而且这一部分是亮的,另一部分是暗的。不久,它们似乎像要从画布上飞出来漂浮在空气中,随后又变得幽幽暗暗,像只支离破碎的死鸟——所有这些我都不知道是

如何发生的。

后来我听一位非常有名的艺术家(我不再记得他是谁了)说:“在画画中,一分注视画布,半分注视调色板,十分注视模特儿。”这话听起来很对,可不久我发现我必须用另一种方法:十分注视画布,一分注视调色板,半分注视自然。这样我就知道了去跟画布作战,开始懂得画布作为一种存在,与我的期望(我的幻想)是相对抗的,我得强使画布顺从我的期望。首先,画布立在那儿就像一位纯真无邪的处女,带着明澈的眼睛和天生的欢乐——这块纯净的画布和一张画一样美丽;然后来了一枝决然的笔,先是这里画画、那里涂涂,接着,便渐渐地用它所有独特的活力征服了它,就像一名欧洲殖民者那样,用斧头、铁铲、锤子闯进一块广阔的、原始的处女地,按照自己的愿望去改造它。我逐渐明白了,不要去理会画布抗拒你的那片纯白,不要时不时地注意它(好像有一种控制一样),相反,要用调子取代它——这样,有些东西就会随之慢慢地产生。

绘画是不同世界的雷鸣般的碰撞,它打算在与另一个世界的冲突中,并且通过这种冲突来创造一个艺术品的新世界。每一件作品的创造恰似宇宙的创造一样——通过各种乐器浑然一体的喧嚣所形成的像洪水暴发时的那种巨大的声响,来创造一支交响乐,创造一支天球的音乐。创造艺术品就是创造一个世界。

这样一来,对调色板上的颜料的敏感(也包括对颜料管里的颜料的敏感,这种敏感类似于人类有着谦逊外表的精神力量,在需要时,会突然表现出来,或者会对迄今仍隐藏起来的力量突然施加压力),就变成对灵魂的体验。此外,这种体验转变成观念。在十多年前,这些观念开始有意识地集中起来,并导致了《论艺术里的精神》这本书的产生。这本书自身的发展更甚于我的写作。我记下这些个别的体验,后来我注意到,这些个别的体验在一种有机的关系中是和谐一致的。我越来越清楚地感觉到,在艺术中,问题不在于“形式”,而在于一种内在的期望(=内涵),正是这种内在的期望必然地决定着形式。由此而前进了一步——真惭愧,为了这一步竟花费了我这么长的时间——我认识到,对艺术难题的解决是建立在内在需要的基础之上的,它意味着能够在任何运动中推翻所有已知的规范和限制。

这样,对我来说,艺术的王国便愈益远离自然的王国;只有到这时,它们各

自都得到充分发展的时候，我才完全能够把两者作为独立的王国来体验。

在这里，我触及了那时令我悲哀的记忆。当我带着一种再生的感觉从莫斯科来到慕尼黑时，一方面是学习的艰辛，一方面则看到令我高兴的作品。我知道时间是不够用的，我至少得抓紧时间，可是不久我就碰上了阻碍，一种新的方法奴役了我——对着模特儿写生。

在那时很有名的安东·阿兹贝[①]学校里，我看见课堂都挤满了学生。有两个坐着的“头像模特儿”或站着的“裸体模特儿”，男男女女不同民族的学生一起，围着这些病恹恹的、雷同的、毫无表现力的、几乎没什么个性可言的、一小时大约给50到70芬尼的、木呆呆的模特儿，用笔在纸上或画布上小心翼翼地画着，发出一片柔和的沙沙声。他们试图准确地把这些对他们毫无内容可言的模特儿从解剖、结构和特征上临摹下来。他们试图用重叠的线条来表达肌肉的关系，通过一种表面的特殊处理或特殊的线条来显示鼻孔、嘴唇的立体感，依据“球体的原则”来塑造整个头部。他们从不认为我是从有关艺术的运动着想。线条在画裸体时的作用常使我大感兴趣，但有时我也不喜欢这些线条，它们的效果使身体的某些部位令我讨厌，但我不得不强迫自己努力去再现它们。我几乎常常与自己作对。只有出去待在大街上，我才能又呼吸到自由的空气，才能常常屈服于这样一种诱惑：“中断”学业，以我的方式带上油画箱去占领施瓦宾的一座英国式公园，或占领伊萨尔公园。要不待在家里，试着根据记忆、根据研究，或靠想像来画张画，因为这种做法不用花太多功夫去对付自然法则。所以我的同事把我想像成一个懒人，少有才能。有时这深深地伤害了我，因为在我心中我清楚地感到我对艺术、对勤奋和才能的热爱。在这种环境中我最后被分离出去了，自我感到陌生，自我沉浸在我的那些最强烈的期望中。

然而我考虑到我的责任是选修解剖学，事实上，我也一再诚心地去做这件事。我第二次参加的是莫埃列特教授的课程，他的课丰富多彩、生气勃勃。我

---

① 安东·阿兹贝是一个天才艺术家和少有的和蔼的人。他的很多学生免费跟他学习。他经常对那些无力支付学费的道歉者说：“努力工作吧。”他显然有过非常不幸的生活。你可能听到他的笑声，但从不会看到他的笑脸：他的嘴角几乎不会提起，他的眼睛总是留有悲哀。我不知道他那孤独生活之谜有谁了解。他的死与他的生活同样孤独：他独自一人死在画室。尽管他有丰厚的收人，但他只留下几千马克。直到他死了之后，人们才知道他是多么地慷慨大方。（原注）

画草图,做听课笔记,闻死尸的味道;但我一听说解剖学与艺术有直接的联系时,我就不自觉地感到特别烦恼。这甚至使我不愉快——就像那一类"树干必须经常描绘成与地面相连"的议论曾使我不愉快一样。没有人能帮助我,把我从这种感情中,这种处于黑暗的混乱中拉出来。事实上我也没有就我的怀疑求助过任何人。甚至今天我发现这样的怀疑必须独自在灵魂中解决,我还发现其他人会滥用这种能力。

尽管如此,在那些日子里我很快就发现,每个头像不管一开始看起来是多么地"丑",它们都是完美的。每个头像都体现出如此充分和无可置疑的结构上的自然法则,这些法则给予头部以完美的表现。我常常站在一个"丑"的模特儿面前自言自语:"多么精巧!"所有细部都显示出无穷的技巧:比如每只鼻孔,在我心里都唤起一种赞叹和感觉,就像赞叹野鸭的飞翔、树林与绿叶的相连、蛙的划泳、鹈鹕的囊袋等等一样。在莫埃列特教授的讲课中,我立刻体验到这种对于美、对于技巧的赞叹的感情。

我有一种朦胧的感觉,我直觉到所有这些独立王国的秘密,但我却不能将这些王国与艺术的王国相联系。我参观阿尔特绘画馆时注意到,没有一个伟大的大师达到这种造物的美和模特儿那种自然的精巧:自然所留存下来的原本的东西。有时我觉得它们在嘲笑这种人为的努力。更何况我似乎认为,在一种抽象的"神"的意义上,是它们自己造就了自己的万物,通过自己的道路走向自己消失在迷蒙中的终点,自己生活在自己的王国中;虽然如此,我却奇怪地在它们外边。它们又怎样与艺术相连?

当我的一些同事看到我在家画的作品后,他们把我叫做"色彩家";一些人不无恶意地称我是"风景画家"。虽然我知道这两者的正确含义,但这样说对我还是一种伤害。尤其是这样一种说法!我逐渐感到,我在家里对色彩王国的感受大大多于对素描的感受,我不知道在面对这危险的恶魔时该如何帮助自己。

马列维奇

(卡西米尔·马列维奇[Kasimir Malevich] 俄国画家,1878—1935)

马列维奇是抽象艺术的重要画家和理论家。1908 年他在莫斯科以野兽派画家出现,以后转变为立体派画家,1913 年开始倡导至上主义,即一种运用纯几何形体的抽象绘画。他的第一件至上主义作品《至上派的原素》,在白色的画面上有一个黑的方块。和马列维奇一起进行探索的艺术家有塔塔林、加波、罗德钦科等人。1919 年,马列维奇担任莫斯科国家美术学院的教授。1922 年以后,现代主义艺术在苏联不能发展,加波、夏加尔和康定斯基等人陆续到西方去了,马列维奇仍然留在国内。1927 年马列维奇曾到柏林举行展览,并发表《非具象世界》一书。包豪斯学院把它译成德文作为教学丛书。这里选译该书的第二部分,文章相当系统地表达了马列维奇的艺术观。

至上主义

在艺术创造中,至上主义,我理解为纯粹感觉的至高无上。

对至上主义者来说,客观世界的视觉现象毫无意义可言,有意义的是感觉,这感觉,完全脱离它被唤起时的那个环境。

所谓感觉的"物质化"在精神意识中的真正意思是:这种物质化是通过某些写实主义概念为媒介的感觉的反映。在至上主义艺术里,这种写实主义概念毫无价值……不仅至上主义艺术,就是一般艺术也如此,因为在艺术品那种永恒而真实的价值中(不管属于哪个流派),仅仅存在着感觉的表现。

学院的自然主义、印象派的自然主义、塞尚主义、立体主义等等——在这一点上都不过是一种论辩的方法，这种方法完全不能决定一件艺术品的真实价值。

以客观现实为自己目的的对客观的再现，与艺术本身毫无关系。所以，在艺术品中运用具象的形式，并不排除它会具有高级的艺术价值的可能性。

因此，对于至上主义者，其特定的主张是这样一个意思：它将最完整的表现的可能性赋予感觉，并无视客观对象令人熟悉的外貌。

客观性本身毫无意思可言，精神意识的概念毫无价值。

感觉是决定性的因素……这样，艺术就走到非客观的表现——至上主义。

它到达一片“沙漠”，在那里，你知觉不到什么，却可以感觉。

那些决定现实和“艺术”的客观的理想结构的东西——观念、概念、想像——全被艺术家抛在一边，为的是去注意纯粹的感觉。

过去，艺术作为宗教和国家的附庸，至少在表面上获得了承认；如今在纯粹的(非应用的)至上主义艺术中，它将呈现新的面貌。至上主义将要构造一个新世界——感觉的世界。

1913年，在强烈的把艺术从客观性的重负中解放出来的欲望驱使下，我把方形作为一种避难并展出了一张画，画面除了白底子上的黑块外什么都没有。批评家们连同公众哀叹道：“我们所热爱的事物消失了。我们处在一片沙漠中……我们面前只不过是白背景上的一块黑块！”人们用“衰退”一类的字眼来驱除这“沙漠”的象征，以便有可能在这“毫无生气的方块”中看到可爱的“现实”的相似物(一种“真实的客观性”和精神上的感觉)。

对于批评家和公众，方块似乎令人费解和危险……这当然是可以预料的。

攀登非具象艺术的高度艰难而又痛苦……然而这是有酬劳的。熟悉的东西越来越远地退隐到背景中……客观世界的轮廓也越来越淡化以至逐渐消失，最后，终于整个世界——“我们所热爱的所有事物和我们居住其间的世界”——在视觉中消失了。

不再有“现实的相似物”，没有理想主义的想像——只有一片沙漠！

但这沙漠却充满了非客观感受的精神，这精神渗透在所有事物中。

当只剩下一片“意志和观念的世界”时，我也已经在这世界里生活和学习，

已经相信这现实的世界,我甚至还被那种近似于恐惧的羞怯所掌握。

可是,那种获得解放的非客观的狂喜感受引我进入这片“沙漠”,这里除了感觉便没有什么是实在的……因此感觉成了我生活中的实在。

我展出的不是“空洞的方块”,而是非客观的感觉。

我意识到因为感觉“事物”与“观念”已被置换,我理解了意志与观念世界的不真实。

一只牛奶瓶子,然后,成了牛奶的象征?

至上主义是对纯粹艺术的重新发现,这艺术在相当一段时间里,已经被“物”的堆积弄得暧昧不清。

我觉得,对于批评家和公众,拉斐尔、鲁本斯、伦勃朗等等的绘画无异于一堆数不胜数的“物”的拼凑,这些“物”掩盖了它们的真正价值——导致这些作品产生的感觉。他们惟一可赞赏的是那种客观再现的熟练技巧。

即使有可能从伟大的大师们的作品中抽走其中表现着的感觉——那些真实的艺术价值——并且把它们掩藏起来,那些公众,连同批评家和世俗的艺术标准,甚至都不会意识到什么。

因此,我那些对于公众似乎是空洞的方块,就毫无怪异之处了。

如果一个人坚持以客观再现——一种幻觉的逼真——的熟练技巧为基点来判断艺术品,并以为他能在客观再现中觉察到那些导致激情的象征,他就不会在一件艺术品的内涵中分享到快乐。

今天,一般的公众仍然确信,如果放弃对“亲切而可爱的现实”的模仿,艺术势必走向衰败,所以,他们在灰心丧气中注意到那些令人厌恨的纯粹感觉的因素——抽象——如何日益扩展……

艺术不再关心为国家和宗教服务,不再期望去说明风俗的发展。艺术就自身而言,没什么可进一步与客体发生关系,没有“物”,艺术相信它也能因自己和为自己而存在(这就是“为时间所证明了的现实的源泉”)。

然而艺术家的创造本质和意义继续遭到误解,就像通常那些创造性的作品的本质遭到误解一样,因为不管在哪里,感觉毕竟是所有创造的惟一来源。

人类被激发起来的热情比人类自身还强大……它们无论如何也要找到一条出路——它们必须具有外在的形式——它们必须传达出来或注入作品。

仅仅是对速度的渴望……渴望飞翔……在寻找适当的外形中便导致了飞机的诞生。飞机并不是为在柏林和莫斯科之间运载商业信件而设计的,而是遵从一种对速度的渴望,并在这种不可抗拒的渴望的推动下,使它具有适合其飞行的外在形式的。

当然,终于决定了一个开始和现存价值的目标,“饥饿的胃口”和为这欲望服务的理智就一定会得出其最后的结论……但这也只是它自己的事。

这种状况在艺术和在创造的技巧中完全一样……在绘画中(自然,这里我的意思是指那些公认的“艺术家”的绘画),在一张技巧正确的米莱先生的肖像上,或在波茨丹麦·普拉茨的一张精巧的卖花姑娘的形象中,你发现不了一点儿艺术的真实本质的痕迹——那里没有任何感觉的证明。绘画被一种再现物象的方法所垄断,其目的只不过是去描绘米莱先生,他的境遇和想法。

白色域中的黑块是表现非客观感觉的第一种形式。黑块=感觉,白色域=超出感觉的空虚。

一般公众却在非客观的表象中看到艺术的死亡,他们无法在这里得到感觉已经表现为外在形式的明显事实。

从这里继续发展出来的至上主义的方块和形式,能够比做是土著在其群体中用来代表他们的原始标记(象征物),它不是一种装饰品,而是一种有韵律的感觉。

至上主义并没有实现一个感觉的新世界,而是把一种新的、直截了当的感觉世界的表象形式集中起来。

方块改变和创造新的形式,而那些分成若干类的因素,好歹得依靠导致它们的感觉。

当我们审视一根古代柱子时,对于柱子在建筑中与其所承当的技术性职责相适应的结构不再感到兴趣,我们感兴趣的是在柱子中体现纯粹感觉的物质表现;我们不关心它在构造上的必要性,而是注意到它在其合适的范围内被看做一件艺术品。

“现实生活”就像一位无家可归的漂泊者闯进每一种艺术形式,它相信自己

是导致这些形式存在的根源和原因。不过这位漂泊者并不在一个地方待很久，一旦它离开作品(使艺术品为一个“现实目的”服务，而看来不再是现实本身)，就会恢复其全部价值。

古代艺术品在博物馆里仔细看管和保存起来，并不是因为其实际用途，而是因为它们那内在的艺术性是为人所喜爱的。

新的非客观艺术(“非实用”)与过去艺术的不同在于这样一个事实：后者那种完整的艺术价值仅仅跟在现实之后才为人所知(为人所意识到)，而为了寻找新的实用，现实已经丢弃了这种艺术，反而非实用的新艺术中的那些因素超越现实，并把“实际效用”拒之大门之外。

这样一来，新的非客观艺术便得以确立———一种纯粹感觉的表现，不寻求实际价值，不寻求观念，不寻求“受约束的领域”。

古代庙宇之所以不美，是因为它曾服务于一个目的：作为一特定社会秩序的避难所或接近于这种秩序的宗教避难所而存在，而不是因为它的形式就造型关系来说源自一种纯粹感觉。在庙宇建筑中，给予材料以表现力的艺术感觉，对于我们永远是强健而有活力的，但对于围绕着它的社会秩序来说，却显得毫无生气。

到目前为止，人们对现实和它的表现的认识有两个不同的立足点——物质与宗教。看来，一种来自艺术方面的对现实的认识，应该成为第三个具有同等作用的立足点。然而实际上，艺术(作为一种次等的力量)却被拿来为那些从两个立足点出发看待世界和现实的人们服务。上述情况与这样的事实令人难以置信地相互矛盾，这个事实是：所有环境里的艺术在创造性的现实中经常扮演着决定性的角色；艺术本身具有纯粹的价值，它永远延续下去。艺术家用最原始的工具(例如木炭条、粗糙的短鬃毛、立体的条状物、粗绳子和金属丝)创造了这样一些事物，它们因其最为独特、技术最为充分而不能再次创造出来。

那些“实用”的支持者们以为他们有权关心艺术，就像他们神化现实一样(这就是功利主义的现实)。

在这种神化当中站立着米莱先生——或毋宁说，站立着米莱先生的肖像(这就是对现实的“模仿”的模仿)。

这副现实的假面具掩盖着艺术的本来面目。对于我们，艺术不再是它能够

成为的那个样子。

此外,只要这个十足的机械世界让我们(我们每个人)得到最大限度的“随意支配的时间”,来和人类业已具备的本性——创造艺术——这惟一的责任相会,它就能真正地为一个目标服务。

而那些把艺术品的实用性——这种实用性是为一个世俗目的服务的——加以推广的人,那些反对艺术或千方百计奴役艺术的人,在精神上应该忍受这样的事实:像这样一种艺术品的实用性是不存在的。几百年的经验不是业已证明,那些“有用”的东西不会长久有用吗?

我们在博物馆里看到的每一件藏品,都明白无误地支持这个事实:没有一件藏品真的是有用的,也就是说是适合功利需要的,否则就不会放在博物馆里!如果某件藏品看来曾经是有用的,那也不过是因为它在当时就已经知道是没用的……

我们有什么理由认为,今天对我们是有用的和方便的东西明天不会变得过时?……同样,那些最古老的艺术品所具有的美和真情实感,今天给我们的印象和几千年前它们给人的印象一样,对此,我们还有什么可踌躇疑虑的呢?

至上主义者已经审慎地放弃了周围环境的客观表象,为的是达到真正的“没有假面具”的艺术顶峰,并通过纯粹的艺术感觉的折射,从这个高度来观察现实。

客观世界的空无和它在我们精神意识中的显现,同样是“可靠的和不可动摇的”。我们应该永远把空无作为既定的——一种构成的要素来接受。每一种“牢固地确立起来的”、为人熟知的东西都有变动,被归到一种新的、起初还是陌生的秩序中去。可是为什么它就不应该有可能被带到一种艺术的秩序中去呢?

各种相互补充和对抗的感觉——甚至作为这些感觉的反映的各种幻想和观念,在我们的想像中具体化,在我们的想像中不断地相互抗争,它们表现为上帝的全知对抗着魔鬼的全知,饥饿的欲望对抗着对美的感觉。

上帝的全知努力战胜魔鬼的全知——同时也战胜肉体。它试图“使人确信”世俗好处的短暂和上帝荣耀的永恒。

艺术也受到指责,除了它崇拜上帝而为教会服务以外……

——从上帝的全知中产生宗教——从宗教里产生教会。

——从饥饿的欲望中发展出实用的概念——从这一类概念中发展出贸易和工业。

教会和工业试图垄断那些艺术家的创造能力,这种能力使艺术家能不断地去寻找新的表现。他们这样做的目的,是让艺术家为他们的产品提供有效的诱饵(使理想中的产品和真正的产品一样)以招徕顾客。结果是这样一种说法大为流行:"药物的功效在于那层糖衣。"

一个人的意识中各种各样感觉的反应,集中起来决定着他"对现实的看法"。既然感觉在左右着一个人的变化,那么在他"对现实的看法"中,其观点的大多数异常改变都可以观察到;例如无神论者变成信神的人,敬畏神的变成不敬神的,等等……在这一点上,人类可以比做一台收音机在接收:它可以测知和改变一系列不同的感觉波,这些感觉波总合起来,便像上面所说的那样决定了人们对现实的看法。

所以,判断一涉及现实价值其变化就很大,惟有艺术价值在对抗着这些意见改变的趋向。我们可以举绘画为例,在这样一个范围内,绘画中贯注着艺术家的感觉,画中描绘的神和圣徒不过是些表面的东西,它们仍然可以被无神论者毫不在乎地放进美术馆(事实上,这些画也是他们收集来的)。这样,只要我们一再有确信自己的机会,那些精神意识的引导者——有目的的"创造"——便总会形成其相应的价值(就是说,这是一种没有价值的"价值");同时,也只有那些潜意识或超意识的纯粹感觉的表现(除了艺术家的创造以外别无一物),能赋予纯粹价值以实在的形式。因此,现实的功效(在一个比较高的意义上来使用这个词)是能够达到的,只要潜意识或超意识跟直接创造的特权相一致。

我们的现实是一场戏里的一个片断,在这里,客观物象扮演着非客观感觉的角色。

主教不过是个演员,他在一个特定的"打扮过的"舞台上用语言和手势来传达宗教感情,或毋宁说他的所作所为不过是宗教仪式中的一种感情的反映。公务员、铁匠、士兵、会计、将军……都是些来自一出又一出戏的、由各种各样的人所扮演的角色,这些人变得这样昏头昏脑,以至把一场戏与他们在戏中的角色和现实本身都混淆在一起了。我们几乎不能知道"世人的真面目",如果我们问

一个人他是谁，他回答说“工程师”、“农场工”等等，或者，换另一种说法，他给你一个他在一出接一出的动情的戏剧中所扮演的角色的名字。

这个角色的名字就蹲在你的姓名旁，印在你的护照上，结果就没有人怀疑这令人惊讶的事实了：护照的持有者是工程师伊凡，不是画家卡西米尔。

分析到最后，每一个人便很少知道自己了，因为“世人的真面目”是不能从假面具中辨别出来的。对于“世人的真面目”，这是个错误。

自从至上主义哲学十分怀疑这种人类外表（人类仪式）的真实性以来，它就有充分的理由用怀疑主义眼光来看待“世人的真面目”和他们的假面具。

艺术家们在他们的表象中总是特别偏爱这种人类的外表，因为在这里面（在这样一种变化多端的表现的模拟中）发现了表达他们感觉的最好媒介。正因为如此，至上主义者才放弃了这种人类外表的表象（所有通常的自然客观的表象），他们已经发现了新的象征，用以表达直截了当的感觉（与其说是象征，不如说是使感觉的反映具体化），因为至上主义者既不视察也不触摸——他只感觉。

我们已经知道，在本世纪的转折时期，艺术如何丢弃了那些最为沉重的、强加给它们的宗教和政治观念的重负，使自己得到了应有的承认——得到了与其内在本质相适应的形式，并成为一种独立的、和上述两种看待事物的方式同样有力的“角度”。确实，公众仍然确信，甚至认为艺术家创造了多余的、不现实的东西。他们从没想到，正是这些多余的东西永远长存，并保持了自己的生命力达几千年之久，反而那些必要的、现实的东西简简单单地留了下来。

公众没有醒悟过来便不能意识到事物的真实价值，这也是那些功利地对待每件事的人屡遭失败的原因。只要人类一直愿意把一种真实而永恒的秩序建立在持续不断的价值之上，这种秩序就有可能在人类社会中得以实现。然后，显而易见，艺术家就会作为一种决定性的因素，在各方面不得不被人们所接受。如果情况不是这样，那么，流行的将是那种变化不定的“短暂的秩序”，人们就不会去渴望永恒秩序的稳定性，因为这种短暂的秩序是被时髦的功利主义的理解所规定着的，而这根时髦的测量杆在最高层次上却又上下移动，变来变去。

从这一点来说，所有现在作为“现实生活”的一部分的作品，或现实生活称

它们是自己的一部分的作品，在某种意义上都贬值了，只有在它们从实际功用的重负中挣脱出来时（也就是说它们被安置在博物馆里时），其真实的、艺术的、永恒的价值才会被人们意识到。

对坐的、站的和跪的感受，首先是一种造型上的感受，它们注意与之相关的对象及其应用的发展。这种感受很大程度上决定了它们的形式。

并不是说椅子、床和桌子在实用上存在着什么问题，而是说它们的形式是以对造型的感受而创造的，所以就一般而言，所有日常实用的事物作为一种现实考虑的结果，总是建立在错误的前提之上。

有很多机会使我们确信，我们不可能在现存的事物中意识到任何真正的功用，也不会成功地建构一件真正的现实事物。我们显然只能感觉那些有永恒功用的事物的本质，但是，既然感觉是非客观的，那么任何试图捉住客观事物的功用特性便纯属乌托邦的幻想。把感觉努力限制在精神意识的概念之中，或者真的用意识的概念来取代感觉，并赋予感觉以具体的、功利性的形式，这一切已经导致了所有那些毫无用处的、马上就会变得十分可笑的“现实事物”的发展。

然而这并不能过于频繁地压制那些永恒的、真实的，仅仅从艺术家、从潜意识或超意识中产生出来的价值。

至上主义的新艺术通过赋予绘画感觉以外在的表现，创造了一种新的形式和形式关系，它们将会变成一种新建筑，将会把这些形式从画布移到空间中去。

至上主义的因素，不管是在绘画中还是在建筑里，都摆脱了任何一种社会的或其他实用主义的倾向。

所有社会观念，无论怎样伟大或重要，都来自一种饥饿感；所有艺术品，不管如何渺小和没意义，都起源于一种绘画的或造型的感觉。我们早就应该意识到，要让艺术问题离开辘辘饥肠和有知识的头脑。

感谢至上主义，现在的艺术已经恢复了原本的面目——获得纯粹的非实用的形式——并已经使非客观感觉的绝对正确性得以实现。它一直渴望建立一个真实的世界秩序，一种新现实的哲学。它使非客观的世界变成现实，从而不再与说明风俗的发展这一世俗要求发生任何关系。

事实上,非客观感觉总是惟一可能的艺术的源泉,所以在这方面,至上主义一直没有提供什么新东西。过去的艺术,因为在以客观为对象的作用下,结果使那些与客观题材相反的全部感觉无意中潜藏在作品之中了。

既然靠着放弃所谓“现实的考虑”,使在画布上所表现的造型感觉能够带到空间中去,那么对于艺术创造来说,至上主义就已经开创了新的可能性。艺术家(画家)就不再被限制在画布上(画的平面上),他能够把他的构图从画布移到空间。

蒙德里安

(彼德·蒙德里安[Piet Mondrian] 荷兰画家,1872—1944)

蒙德里安是由学院传统与荷兰写实风格转变为最彻底的几何形抽象的画家。最初他学习过新印象主义和表现主义,1912年在巴黎受立体主义的影响。1920年左右,他由过去半抽象转向纯抽象,并提出新造型主义。在哲学方面,蒙德里安的艺术源于新柏拉图主义的神智学——认为一切可见之物都是通过“神灵”而显现的,所以宇宙从本质上说是精神的而非物质的。他的严格的几何形构成,不仅影响了现代绘画,而且也影响了现代建筑和工业设计。

这里选译的《自然的现实与抽象的现实》一文,最初发表于阿姆斯特丹的《风格》杂志(1919年)。

自然的现实与抽象的现实

今天有文化修养的人们逐渐远离自然事物,他们的生活也变得越来越抽象。

自然的(外在的)事物变得越是自动化,我们便发现自己生命的注意力越是倾向于内在的事物。真正的现代人,他的生活既非纯粹物质性的,也非纯粹情感性的。现代人的生活表明,人类的精神越来越懂得自己的存在,精神本身就是更为独立的生命。

现代人——虽然也是肉体、精神和灵魂构成的整体——展现出改变了的意识:他生活的每种表现在今天都有一个完全不同的方面,那就是更为纯粹抽象的方面。

艺术也是同样的情形。艺术将会变成人类另一个两重性的产物,即是高度文明的外部存在和更深沉更自觉的内心世界所共同创造的产物。作为人类心灵的纯粹表现,艺术将以美学上的更为纯净,即抽象的形式表现自己。

真正的现代艺术家在美的情感中领悟了抽象;他意识到这一点:美的情感是普遍的、宇宙性的。这种自觉的认识必然导致抽象造型,因为人们相信普遍性的东西。

然而这种新的造型观念无法用自然的或具体的形态表现,尽管后者的确在一定程度上显示出普遍性,或者至少包容着普遍性。新的造型观念将无视事物的特殊外貌,即是说,无视自然的形式和色彩。相反,它将在形式和色彩的抽象性中找到自己的表述方式,即在直线条和被明确限定的基本色中找到自己的表述方式。

一种通向更为抽象的形式和色彩的逻辑的、逐步发展的进程,使得那些具有普遍性的表述方式在现代绘画中被发现。一旦这种成果被发现,随之而来的便是准确地表现出相互关系,即在任何美的造型情感中的本质的、基本成分的相互关系。

因而,这种新的造型观念就是正确地表现实实在在的美学关系。对于现代艺术家来说,当代新的造型观念正是过去所有的造型观念的自然结果。对于绘画来讲尤其如此,因为它是最不受偶然性约束的艺术。绘画可以是生命最深层的本质的纯粹反映。

然而,新造型主义就是纯粹绘画;表现方式仍然是形与色,尽管它们已完全相互交融;直线条和单纯色依然是纯粹的绘画表现方式。

尽管各种艺术均有自己的表现方式,但它们作为人类心智进程的结果,都趋于以更伟大的准确表达平衡关系。平衡的关系是宇宙性、谐和性和整体性的最纯净的表现,这些也都是心灵的内在特性。

因此,如果我们把注意力集中在平衡关系上,我们便能够在自然事物中看出统一性。当然,这种统一性是在揭开遮蔽物之后才显示出来的,但是即使我们从未找到对于统一性的表现,我们却能够综合每种表象,换句话说,统一性表象的准确表现即可达到;它也必须被表现出来,因为它在具体的现实中是不可视的。

我们发现,大自然中所有的关系都受一种最基本的、单独的关系支配,这种关系又是由两极的相互对立来规定的。抽象造型主义便是以精确的手法,以构成直角的两点来表达这种最基本的关系。这种位置关系正是绝对的平衡,因为它完美而和谐地表达出两极间的关系,并且包含所有其他的关系。

假设我们把两极看做内在与外在的呈象,我们便会发现,在新造型主义中,那条将心灵与生活联结起来的纽带并未割断;因此,我们绝不会把它看做是对真正的现实生活的否定,相反,我们将会看到物—心两重性趋于和谐。

如果我们在冥冥的沉思中意识到,所有事物的存在对我们来说都是被平衡关系的美学原则所规定的,那么这种可能性也就确实存在着,因为对于统一性表象的感受就潜藏在我们的意识中。我们的意识就是宇宙意识的具体例证,它是一个整体。

假如人类意识是不断地从无规定向肯定和规定发展,那么人类本身的统一性也将向肯定和规定性发展。

统一性如果是以准确而明晰的方式构成的,那么我们的追求便只能倾向统一的、完整的宇宙。随之而来的就是局部和细节从艺术中消失——这种情形已在绘画中显现出来。只要细节和局部仍然阻碍着通向整体的大道,宇宙意识就无法纯粹地表现出来。因此只有当这种情形不复存在时,作为所有艺术之源的宇宙意识(即直觉)才能直接表达,并由此产生出经过纯净化的艺术形式。

但是,这种境界只有在适当的时候才会出现。因为它是时代精神,它既规定艺术表现,而艺术表现又反过来反映时代精神。但在此刻,艺术形式本身正充满活力,它也反映出我们此刻——或者未来——的意识。

构图给予了艺术家以最大的自由,使得艺术家的主观性在相当的程度上得到表达(只要需要如此)。

色彩和尺寸之间的关系所具有的节奏,使得在相对的时空中产生出绝对。

就构图而言,新造型主义具有双重性。通过准确地重建宇宙关系,构图直接表现了宇宙意识;通过节奏,通过现实的造型,构图又表现出艺术家个人的主观性。

于是,绘画既不背弃人的因素,也向我们展现了一个统一的宇宙。

阿尔普

(让·阿尔普[Jean Arp] 法国画家、雕塑家,1887—1966)

阿尔普在雕塑方面比在绘画方面更为出名。他的艺术对欧洲和美国均有影响。

1917年,阿尔普受康定斯基"即兴"理论的启发而作抽象绘画,但他的抽象绘画带有超现实主义的倾向,强调"意外之笔"和出奇的效果,有时含有某种幽默感和随意性。1915年,阿尔普在苏黎世参与达达主义的运动,并在20年代把达达主义带到法国和德国。50年代,阿尔普到美国完成了大型的壁画。

《抽象艺术与具体艺术》刊于《本世纪的艺术》一书(1942年)中。他在文中提出了"抽象艺术并不抽象"的说法。

抽象艺术与具体艺术

甚至远自洞穴时期,人类即开始画静物、风景及人体等。无休止地用静物、风景和人体充斥艺术,已使某些艺术家感到厌倦。也是从洞穴时期开始,人类便以他极度的自大(常导致灾难的自大)炫耀自己、神化自己,艺术就一直是人类虚假进步的同道者。有些艺术家也不满于这样一种对于世界和艺术的错误认识,因为它鼓励了人的浮夸和自傲。

这些艺术家不想去摹写自然。他们不希望再制造而企望创造。他们想创造自己的产品,如同一株树只结自己的果实,而不会再生产静物、风景或者人体。他们希望直接创造而不用通过解释者。

因此,没有比抽象艺术更不抽象的了,这便是为什么凡·杜斯堡和康定斯基曾建议抽象艺术应被称为具体艺术。

金字塔、神殿、教堂、天才们的绘画,所有这些都成了美丽的木乃伊。人类自鸣得意的嗡嗡声持续不了多久,不会比一群围着奶酪飞舞的苍蝇高兴的嗡嗡声更长。所有这些尘世的景象:亚当们的脑袋、有节奏的逗号、放在肚脐上的手套、模仿雷鸣的鹦鹉、胸部透明的衬衣和群山在一起、拼字的家具,这些犹如梦中之物都会转化为一束美丽的火焰,暂时照亮广漠的空间。人类需要从自大狂中拯救出来。

艺术家不应在自己具体艺术的作品上署名。这些绘画、雕塑、物品都应是匿名的,并且成为自然大工厂中的一部分;树叶正是如此,还有云彩、动物和人。是的,人类必须再次变成自然的一个部分。艺术家们应该像中世纪的同行那样,工作是公共性的、社会性的。在 1915 年,O·凡·里斯、C·凡·里斯、O.弗伦德里希、S.塔乌布尔,还有我,就从事过这种合作,试图使我们的工作公众化。

在 1915 年的一次展览会的前言里,我写道:这些作品由线、面、形和色所构成。它们寻求超越人类的价值,达到无限和永恒。它们是对人类自我主义的否定。……我的兄弟们的手不再像我们自己的那样为我们服务,而成为敌人的帮凶。无名氏被名誉与巨匠之作所代替,智慧受到摧残……重复制作成了模仿演剧和走绳杂技。然而无论如何艺术是现实,是胜过个别事物的整体的现实。

文艺复兴教导人们,夸耀人的理性是何等自豪。现代科学和技术使人们患上了自大狂。那种理性被过高地估价,而成为使我们这个时代产生混乱的原因。

传统绘画向具体艺术的发展始于塞尚,并由立体派发扬。对于这种发展已有了许多次的解释,但这类历史的解释却使得这个问题更为含糊。突然大约在 1914 年,这种精神"依据机遇的原则"得到了质的改变,好像由魔杖的点化,一切都停止了。而所有这一切的意义之所在,仍然是个理论性的问题。

具体艺术希望改变世界。它想把存在表现得更能被人们容忍。它企图把人类从最危险的疯狂——自大狂中解救出来。它要求更加简化人类的生活。它促使人类使自身与自然同一。理性拔出了人类的根脉,导致他过着悲剧般的生活。具体艺术是根本的、自然的、有益的艺术,它在人类的灵魂里唤起和平、

爱和诗。无论具体艺术在哪里出现，那里的悲惨便拖着塞满哀叹的灰色提包，悄然离去。

康定斯基、毕卡比亚、德劳内、罗尚尼、斯特伦明斯基、马格奈利、曼·雷，我无法列出所有这些画家和雕塑家，他们的工作具有时代意义，这个时代大约从1914年开始。我们互不相识，却朝着同样的目标努力。这类作品的绝大部分，在1920年之前都未曾公开展出。自那以后，世界上所有的形与色突然迸发出来。这些绘画和雕塑背弃所有的常规习俗。这种新艺术的艺术家出现在各个国度。具体艺术影响了建筑、家具设计、电影、印刷。

在塞弗尔的布勒杜伊陈列馆，我们会看到用白金制作的国际通用测量仪正处于摄氏零度。天才的伟大不能由这种测量仪来判断。为衡量天才，人们必须借助合适的计量器。自大狂和商业的妄想狂已构成了一个计量器，有时这个尺度很短，人们会说："瞧这位天才，他多伟大，他有150米高，在我的铺子里没有低于100米的天才。"有时这尺度又很长，那时人们又会说："瞧瞧！还不到一米长！唉，这不是巨人，侏儒而已。这不是人中之龙，而是人中之虫。"

卑躬屈膝的人就像钻在地下的鼹鼠，再也辨不清黑与白。他不懂形与色的语言，他也从未见到过星辰的光耀。

这许多画家和雕塑家，康定斯基、毕卡比亚、杜尚、阿尔普、霍斯曼、凡·杜斯堡、马格奈利、施威特尔、勒贝尔，都曾写过自动主义的诗歌。自动主义诗歌直接来自诗人的大肠，或是来自其他有积淀物的器官。朗加缪的唾沫阻止不了诗人，亚历山大式的诗格、语法、美学、佛陀、第六戒律等等也束缚不了诗人。他随着情绪的起伏，或得意扬扬，或骂骂咧咧，或痛苦呻吟，或结结巴巴，或引吭高歌。他的诗歌像大自然一样发臭发笑，像大自然一样和谐。荒谬的东西，至少被人称做荒谬的东西，在诗人那里则如一段高雅的修辞文。因为在大自然中，一节折断的小枝也如云彩和星辰那样有着同等重要的美的位置。

莱　歇

（费南·莱歇[Fernand Leger]　法国画家，1881—1955）

莱歇是法国机器主义画家的代表，设计家和装饰家。

莱歇早年从事建筑，后追随印象主义绘画。1910 年遇毕加索与勃拉克后，开始创作色彩强烈的立体派绘画。第一次世界大战期间莱歇从军，所作素描把人画成机器的形态（战争的“工具”），负伤复员后开始机器主义的时期，画面上的人、物都近于机器的造型。

《机器美学》一文发表于 1924 年。

机器美学

现代人越来越生活在一种压倒一切的几何秩序之中。

人类所有的机器或工业创造，均建基于几何意旨之上。

我特别想谈谈“偏见问题”。偏见使得四分之三的人被蒙骗，使他们无法对周围美的和丑的现象做出自由判断。我相信，一般说来，造型美完全独立于情感的、描述的、或模仿的价值之外。每个对象、每幅画、每座建筑，或者装饰构成，都有着自身的价值；它们完全是无条件地独立于任何可能需要再现的对象之外。

许多人对日常对象的美会表现出相当敏感，而并不具有某种艺术目的。但要有一个前提，即先入为主的“艺术对象”的观念没有蒙蔽住他们的双眼。但是低劣的视觉教育导致一种倾向，即狂热地、不顾一切地将个体也分门别类，如同对待工具一样。人们惧怕自由思考，然而自由思考是惟一可能使人领略美的精神状态。这些批判、怀疑和理性时代的牺牲者，强迫自己去理解而不相信自己的情感。

“他们太信任艺术制造者”,就因为制造艺术是这些人的职业。艺术制造者所具有的殊荣使人们眼花缭乱。我在这里就是想要证明,没有什么分等级的、分门类的美;这是莫大的荒谬。美无处不在,美在你的锅瓢碗盏的安排布置之中,在你厨房的白墙上,这些地方比起18世纪的沙龙和公共博物馆来,也许有着更多的美。

我还想谈谈新建筑原则:机械性建筑。从古至今的所有建筑,也都是根据几何意旨来进行的。

在希腊艺术中,水平线总是具有重要作用。这种情况影响了整个法国17世纪艺术。罗马式艺术呢?则是垂直线。哥特式艺术在曲线和直线的相互作用中取得完美的平衡;它甚至导致令人惊奇的现象——活动建筑。有些哥特式建筑的正面所具有的颤动感,简直像一幅活动绘画,这是互补线和对比线相互作用的结果。

人们可以这样说,机器或者生产品在以下情形中会给人以美感,即决定体积的线条之间的关系,是依据上述建筑法的平衡原则来构成平衡感的。因此,我们并非面对一个本质全新的现象,而仅仅是面对类似过去建筑法则的另一种建筑方式。

当我们面对所有这些结果时,问题就会更为微妙,那就是机械性创造的目的。如果上述建筑遗址的意义是审美高于实用,则不可否认,根据机械的原则,主要的目的都是实用,绝对的实用。所有的事物都严格地遵从实用原则。但是遵从实用原则并不妨碍达到美的境界。

汽车形式的发展,是说明我的观点的极好的例子;它甚至呈现出一个使人激起好奇心的情形:机器越是完善其实用的功能,它本身也变得越美。

可以这样说,当(汽车形式的)垂直线一开始占据统治地位时,由于与其实用目的相反,这就很丑——人们便去寻找马。这个机器就被称做无马车。但是,当人们追求高速度时,汽车外形线条变得越来越低和长,最后由曲线来取代平衡的水平线,最终成了完美的、安排有致的整体。它就是美的。

但我们绝不能依据这个汽车外形的美与实用关系的例子得出结论说,实用性的完善必然预示审美的完善。我甚至不能否认这一点——有时恰恰相反。我曾注意过这方面的问题,但记不起是否有因为强调实用性而破坏了审美性的有代表性的事例。

在机器制造物中,只有机遇主宰着美的外貌。

基里科

(乔其奥·德·基里科[Giorgio ae Chirico]　意大利画家,1888—1978)

基里科生于希腊、长于意大利,早年曾入雅典美术学院学习,后又到慕尼黑入美术学院。他受到勃克林的影响甚深,作品中常含有神秘的色彩。此外,克里姆特、克林格尔曾是他学习的对象。与此同时,尼采的哲学和气质也感染过他。1913年至1914年,他在巴黎形成了自己独特的艺术风格。阿波利奈尔的超现实主义观念引起他的共鸣,夏加尔、亨利·卢梭都不同程度地影响了他。

在基里科的绘画中,心理的效果比形式的因素更为重要。夸张了的透视和拉长了的阴影给人一种寂寞、恐惧和梦境般的诗意。20世纪20年代以来,基里科被人视为超现实主义的先驱者,但他后来转而反对现代派艺术,虽然他曾在这个运动中起过很大的作用。这里选译基里科的三篇文章,其中《论神秘和创造》最初发表在布雷顿所编《超现实主义画家》(1928年)一书中。

画家的思索

未来的绘画目标是什么呢?这与诗歌、音乐和哲学是一致的:创造前人所不知的感受;使艺术摆脱常规的和已为人们所接受的一切事物、一切题材,支持一种审美的综合性;完全制止把人作为导体,或作为表现象征、感觉和思想的手段,使艺术首次而且是全面地从一直束缚着雕塑的拟人手法中彻底解放出来;要了解每一对象的本质,甚至人。这是尼采的方法。将其运用到绘画上,可能

会产生意外的效果,这便是我在绘画中所要努力证实的东西。

尼采谈到读司汤达的作品或欣赏卡尔曼歌剧的音乐时所感到的愉快,他认为,如果你是敏感的,就会感到前者已不再是一本书,后者也不再是音乐,两者都是一种“引人激动之物”。这种“引人激动之物”接受人们的衡量、评价,并与其他较为熟悉的事物加以比较,从而选择出最富独创性的。

真正不朽的艺术作品,只有受到启发后才能孕育出来。叔本华在《附录和补遗》中已经对这种受启发的时刻作了最好的定义和清楚的解释,他说:“要想获得有独到见解的、非凡的,甚至是不朽的思想观点,你必须使自己完全与世隔绝几分钟,以至于最常见的事物也显得新鲜与陌生,那样便可能揭示出它们的真实本质。”试想,如果艺术家用他头脑里孕育构思的艺术作品(绘画或雕塑),来代替“有独到见解的、非凡的、不朽的”思想观点,你就会得出绘画中的启示法则。

联系这些问题,让我详细叙述自己是如何受到启发而创作了一幅画的。这幅画题为《一个秋天的黄昏的谜》,准备参加今年的“秋季沙龙”。一个秋高气爽的下午,我坐在佛罗伦萨的圣克鲁契广场中间的凳子上。我已经不是第一次到这个广场了。当时我刚刚从长期痛苦的肠胃病中恢复过来,处于一种近似病态的敏感的状态中。整个世界,直至建筑物和喷泉的大理石,对我来说似乎都在渐渐康复。广场的中央耸立着但丁的雕像,诗人披着长斗篷,手里抱着他的书,并把它紧贴在身上,戴着月桂冠的头微微垂着,沉思着。雕像原来是白色大理石作的,但岁月已使它变成了灰色,看上去很柔和。秋天的太阳,温暖但并不可爱,照亮了雕像和教堂的正面。这时,我有个奇怪的印象:我这是第一次环顾着这里所有的一切,那幅画的构思也随之显现在脑中。然而,这一瞬间对我却是个谜,它是莫名其妙的。因此,我把构思于这一瞬间的作品称之为谜。

音乐无法表达感觉的“极度困惑”,人们毕竟不懂音乐讲的是什么。听完任何一段音乐之后,欣赏者有权说,也可以说,这是什么意思?与此相反,这在一幅深刻的绘画上是不可能的;当一个人已领悟到作品的深刻含义,他必然会默默无言,此刻,光与暗、线条与角度,乃至全幅作品神秘的内涵开始与欣赏者进行交流。

创作艺术作品(绘画或雕塑)的启示可以是突然产生的,在你意料不到的瞬

间;还可以因看到某种事物受到激发所致。在第一种情况下,它属于一类罕见和奇怪的激动,我只是在一个现代人——尼采身上观察到这种感受力。古人中可能(我之所以说"可能"是因为我也有所怀疑)只有菲狄亚斯,当他构思智慧女神雅典娜时;还有拉斐尔,当他制作《圣母的婚礼》(藏米兰勃里拉)一画中的神殿与天空时,他们都体会到这种激动。尼采谈及他的《琐罗亚斯德语录》是如何构思时说:"我对琐罗亚斯德感到非常'惊讶'。"这个分词——惊讶——中蕴涵了整个谜的突然启发。

另一方面,由于看到某一事物而受到了启发时,呈现在我们思想里的作品与导致其产生的环境有着密切的联系。此景与彼物相似,不过,是以某种奇特的方式,有如兄弟俩之间的相像,或者准确地说,类似我们所认识的某个人在梦中的形象与现实中这个人之间的相像;它既是那个人,又不是那个人;似乎对这个人的特征作了理想性美化的变形。我认为,既然以一定观点在梦中所见的某个人,证明了这个人的"形而上"的现实性;那么以同样道理创作艺术作品所受的启发,则证明了我们有时经历过的某些偶然事件的"形而上"的现实性;我们是以"某物"出现在眼前,并产生了一件作品的图像的方式对待这些偶然事件的。而这一艺术图像在我们心灵深处唤起的,有时是惊讶,通常则是思索,但,总是给我们以创作的愉快。

1922 年

论神秘和创造

要想成为不朽的艺术品,就必须逃脱人类的有限性:逻辑和常识只会妨碍艺术品。但是,一旦这样的羁绊被挣脱,艺术就将进入儿童的视象和梦境。

深层的表述必须来自艺术家最隐秘的深处;没有轻轻倾诉,没有鸟鸣声声,也没有树叶沙沙来打扰他。

我所听到的都是无价值的东西;只有我看见的才是生命所在,并且,在我合着眼睛时,我的视象更有力量。

对于我们来说,最重要的在于使艺术摆脱所有它到目前为止所认可的材料、所有相似的主题,抛弃所有传统的观念、所有普通的象征。更重要的还在于,我们必须最大程度地信任自己:我们获得的启示,我们获得的包容着某种事物的图像概念是最基本的,尽管这种概念本身并没有意义,也没有主题;从逻辑的观点出发绝对无意义,但是我重复一遍,基本点在于,这种启示和图像概念是如此在我们内心深处引起反响,唤起悲痛或喜悦,竟使我们有着强烈的作画欲望,那种冲动甚于饥饿,使人像野兽一般面对食物。

我记得在凡尔赛一个难忘的冬日。寂静笼罩着大地。所有的事物都以神秘、疑惑的眼光望着我。然后我意识到,这宫殿的每个角落、每根基柱、每扇窗户都有着一个精灵,一个难以捉摸的灵魂。我环视那些大理石做的英雄像,清新的空气,冬日的阳光冷冷地倾泻在我们身上。这之中有着某种宁静,那是完美之歌,一只鸟在窗口鸣叫着。在这时,我才领悟到,是神秘驱使着人们创造一些奇异的形态。创造比起创造者来,更显得非凡。

也许,由史前人传给我们的最令人惊讶的感觉是预感。这种预感将永远保留着。我们可以将预感看做是宇宙的非理性永恒的证明。最初的人类一定是在充满神秘的世界里徘徊,他每迈出一步都胆战心惊。

1913 年

论形而上学的美学

我的心灵曾经为、现在仍然为木匠的矩尺所困惑;我看见它们就像是图画设计后面升起的奇怪的行星。……

城市的结构、房屋建筑、广场、花园、公路、小道、火车站等等——所有这些都给我们提供了一个伟大的形而上学美学的基本原则。……

我们这些生活在这伟大的形而上学的基本原则之下的人们,我们知道,欢乐和悲哀可以在小道上找到,在街道角落、房子里、桌面上、箱子的两边找到。……

对空间的完美理解认为物体应占据画面,空间将物体相互分离,这种理解建立起一种新的天文学,在这种天文学中的物体都是遵循着地心引力的神圣法则与我们这个行星相联系。形而上学美学的原则在于精确地运用面和体积。……我们正在绘画中建立起看待事物的形而上学的心理学。

1919 年

克　利

（保罗·克利［Paul Klee］　德国画家，1879—1940）

克利生于瑞士，母亲是瑞士人，父亲是德国人。十九岁时克利赴慕尼黑学习艺术。开始曾接受塞尚及凡·高的影响，后来参加德国表现主义青骑士集团。1912年到巴黎与毕加索、德劳内等人接触，画风转向立体主义。20世纪20—30年代，克利的绘画中虽然仍有立体主义的影响，但已形成十分独特的个人风格：朴拙的线条、特殊的色调、儿童式的天真和骚乱的心情相结合，构成某种含义隐晦的形象。

《创作信条》一文最初发表于《艺术与时代论坛》（1920年）。

创作信条

一、艺术不是仿造可见的事物，而是制造可见的事物。线条的表达中原本存在着一种抽象的倾向：限制在外轮廓线以内的想像图形，具有神话般的特性，同时又能达到很大的精确性。图形越纯洁——在线条表现中强调了更多的形式因素——它就越不适于表现可见物的真实性。

图形艺术的形式元素是点、线、面以及空间——后三者随着各种能量而变化。比如，一个简单的平面——不是由许多个元素组成的平面——如果我用粗钝的粉笔在纸上横着画了一道，其结果就会使能量得到有调节的或无调节的转换。关于空间元素的例子，可举出一笔晕染出的雾般的黑点，它常常具有不同的厚度。

二、让我们继续展开这个观点。让我们按照一个地形考察的计划，作一次



短短的旅行,探讨更深一层的知识。静点是起点,我们第一步的运动将成为线条。不多一会儿,停下来喘口气(中断的或是把几个中断处接合起来的线条),回头看看我们到底走了多远(反向运动),思考一下已走过的距离(一束线条)。有条河挡在了我们的前面,我们借用一条船(弯曲的线),稍远处有一座桥(曲线系列)。在河对岸我们遇到一个人,和我们一样希望加深他的见识。开始,我们兴高采烈地一起行进(会聚),但渐渐出现分歧(两条线各自独立地伸展),每一组人表现出一定的激动(线条的表现力、动力和情感特性)。

我们穿过了一片未开垦的处女地(一个画了线的平面),然后是茂密的丛林。我们中的一个人迷失了方向,摸索着,有一次甚至做出猎狗的姿态追踪气味。我对自己也没有完全的把握;又出现了另一条河,河上笼罩着雾气(空间元素),但过了一阵景色便又清晰可见。编箩筐的人推着他们的手车(旋转)回家了,他们中间有一个长着金色鬈发的小孩儿(螺旋式的运动)。后来,天气变得闷热起来,天色已黑(空间元素)。虽然地平线划过一道闪电(Z字形的线),我们仍然可以看到头顶上的星星(散开的点)。不久,我们就到达了开始的出发点。在进入梦乡之前我们回想起一连串的事,如此短暂的旅行便给我们留下了那么多的印象——各种各样的线条,点,光滑的平面,有线的平面,带点的平面,曲线,受到阻挠后蜿蜒向前的运动,反向运动,编织,纺织,砖块般的元素,天平般的元素,简单和多层次的基本主题,逐渐消失的线条和越来越有力的线条(推动力),第一次旅行的快乐和谐,接着而来的抑制和紧张,被抑制的焦虑,交替着由新鲜空气而引起的片刻的乐观,在暴风雨来临之际突然被牛虻叮了一下,狂想捏死它,幸福的结局像一条指引方向的线起着作用,即便是在黑暗的林子里,闪电的亮光令人联想起许久以前一个病孩子的热度记录图。

三、我已经提到过可见元素中线条的表现力,这并不意味着一件作品只能由这些元素构成,而是这些元素必须构成外形,在这一过程中又不会牺牲其作用。它们应该保留下来。在大多数场合下,几种元素的混合才能产生出外形或物体或其他组合——互相关联的平面(例如流淌的溪水),或由于三维的能量改变而形成的空间结构(例如向不同方向游去的鱼群)。

通过这样丰富的外形交响乐,无限度地增加了变化的可能性,以及表达意念的可能性。

"开始即包含着真义",这种说法可能是对的,但意念总是首先到来的。在无限之中无所谓确定的开始,而是像一个圆圈,任何一点都可以作为开头,所以意念可看做最基本的。"开始"只是个说法。

四、运动是一切变化的源泉。在莱辛的《拉奥孔》中(我们年轻时曾浪费不少时间去学习它),作者过分地渲染了时间艺术与空间艺术的差异。然而,经过进一步的探索之后,我们发现所有这一切不过是学究气的谬误,因为空间也是一个时间的概念。

一个点开始移动,变成了一条线,这需要时间。同样,当一条移动的线产生一个平面时,移动的平面又形成空间时,都需要时间。

一件绘画作品一笔就能完成吗?否,它是一点儿一点儿地组成的,正如一座房子一样。

观看者是否一瞥就看完作品呢(不幸的是他常常如此)?难道费尔巴克不曾在某处说过,为了理解一幅画必须有一张椅子吗?为什么要椅子?这样你那疲劳的双腿就不会分散你的思想。经过长时间的站立,腿感到很累了,这也需要时间。特征,也是运动。只有静止的点才不受时间限制。在宇宙中,运动是基本论点(什么导致了运动?这是一个无聊的问题,根源于谬误之中)。在地球上,运动过程中受到偶然的阻碍而导致了静止,把这种停顿看成是基本的东西,则是大错特错的。

《圣经》故事中的创世记,就是一个十分优秀的运动的比喻。艺术作品也是一种创造,它给人的感觉从来都不仅仅像产品那么简单。

一种热情,创作的欲望,被点燃了,通过手转换了,跃上了画布,以一种火花的形式又回到它升起的地方,完成了全周期——并进一步回到眼睛(回到运动的起源、愿望、意念)。观看者的活动基本上具有时间性;为了观察新的部分,必须脱离刚才所看到的部分。观看者间或会中止欣赏而离去——艺术家常常如此,如果他认为值得的话就再回头。

观看者的眼睛,像牧场上的动物那样转动着,沿着画中铺好的路(众所周知,音乐有通向耳朵的导管,戏剧则具有视觉和听觉的两种途径)循序渐进。绘画作品源于运动,其本身记载了运动,并通过运动(眼睛的肌肉)而被吸收。

一个睡着的人,血液的循环,肺叶的呼吸,肝脏的复杂功能,在头脑里的梦



幻世界中接触到命运的力量，一种有组织的器官运动，共同构成了休息。

五、过去，我们习惯于表现地上的可见事物，画一些我们喜欢看或想看的东西。今天，我们则揭示藏在可见事物背后的真实，因而表达了这样的信念：在和宇宙的关系中，视觉世界仅仅是一个孤立的实例而已，还有很多其他的隐而不见的真实。事物显得含有更宽广、更多样的意义，经常像与昨天的理性经验相矛盾，其中存在着强调偶然事物的基本特性的努力。

通过包括善与恶的概念，制造了一种道德气氛。不要把恶看做它的胜利使我们蒙受耻辱的一个敌人，而是作为一种有助于创造和发展的内在的力量。阳性原则（恶、激动、情欲）和阴性原则（善、生长、平静）的同时并存，导致了伦理的稳定状况。

与此相对应的，是外形、运动和反向运动的共同统一，或者更朴素地说，形象化的对立的统一（用色彩的术语，采用了色彩分割的对比，像德劳内的作品一样）。每种力量都需要完整的能量，以便获得建立在各种能量释放的基础上的、自我包含的稳定性。在抽象元素中，最大限度地创造出一个外形的和谐，它是独立于它们的集团之外的，如同具体事物或抽象事物，例如字母的编码一样。我们发现这种和谐与“创世记”何其相似，以至于转瞬之间便足以使宗教感情的表达，或者宗教，转变成为现实。

六、举几个例子：一个古代水手在他的船上过得很开心，住在舒适的船舱里。古代艺术相应地表现了这一主题。今天，一个现代人走过轮船甲板的体验：1.他自己的运动；2.船的运动，可能是反方向的；3.水流的方向和速度；4.地球的自转；5.地球的公转；6.其他行星及其卫星的运行。

其结果是：以船上人为中心的和谐范围内的、由各种运动组织在一起的一个总体。

一棵开花的苹果树，它的根部和上升的树液、树干、有年轮的交叉部分，它的花及其结构性的器官，它的果实，含有种子的果核，构成了一种生长状态的组织。

七、艺术可说是“创世记”的明喻。每件艺术品都是一个实例，正如地球上的一种陆栖动物是这个星球的一个实例一样。

各种元素的释放，它们组成了复杂的小部分，物体的分解以及重新组合成

为整体,绘画的多层次,通过运动的平衡而达到的稳定性,所有这一切都是造型的难题,是造型知识的关键问题,然而它们还不是最高层次的艺术。在最高层的范围中,神秘的背后潜藏着一种极限的神秘,可怜的理智之光完全无济于事。有人仍然会适当地谈论艺术的有益的作用。我们说,由本能的促进因素激发的幻想,造成了幻觉的状态,它莫名其妙地较之熟悉的自然状态,或已知的神奇状态,更为有力地鼓舞或激励着我们;它的符号使人的内心意识到,可以不受地球的潜力的限制(无论将来这些潜力会变得多么巨大),从而给内心带来安慰;伦理的庄重,与对博士和牧师们的玩笑并列在一起,占据了统治的地位。

但是从长远的观点看,即使是夸张了的真实,也还是远远不够的。

艺术对于基本的事实开了一个"无知的"玩笑,并且达到了目的!

鼓起劲头!要重视这样的郊游,它使你树立新的观点,并让你换换空气,用提供娱乐的方式给你鼓舞,以便让你回到不得不去的灰暗的工作日里。此外,它还帮你脱下世俗的外衣,让你幻想一下:你就是上帝;盼望新的假期吧,到那时,心灵为了填饱饥饿的神经去参加宴席,以新的元气充塞苦苦渴望的脉管。

让自己航行在使人精力充沛的大海上吧,或是航行在宽阔的大河或迷人的溪流上吧,就像那丰富多彩的警句般的图形艺术之旅一样。

夏加尔

（马尔克·夏加尔[Marc Chagall] 俄国画家，1887—1985）

夏加尔生于俄国一个犹太画商家中，二十三岁赴巴黎，1910年至1914年间，结识画家德劳内、莫迪利阿尼和一些现代诗人。这一时期他的绘画含有立体主义的因素，但具有更大的随意性，加上幻想性的形象，使他被看成是超现实主义的先驱之一。第一次世界大战后返回俄国，创作过一些大型的壁画。1922年离开苏联再到巴黎。他为果戈理《死魂灵》所作的插画，确立了他的声誉。

夏加尔采取俄国和犹太的民间传说作为画材，以装饰性的色彩和自由的幻想，构成一种奇异的诗意。晚年他还创作了一些建筑物的玻璃彩画和舞蹈布景。

谈巴黎之行

1910年，我有两张画被选中，于是威罕威尔向我提供月奖，使我能住在巴黎。

我出发了。

四天后我到了巴黎。

由于漫长的距离将巴黎与我的故乡分离开，使我不能立即，或一周、一月之后返回故乡。

我甚至想找个假日或者什么理由能回家一趟。

然而，卢浮宫使我放弃了所有那些念头。

当我漫步在圆型的维罗尼斯室,以及陈放有马奈、德拉克洛瓦和库尔贝作品的厅室时,我再也没有什么其他想法了。

在我的想像中,俄国像一个吊在降落伞下面的篮子。这个放了气的梨形气球,越坠越下,在漫长的年月里变得越来越寒冷,慢慢地走下坡路。

我就是这样看待俄国艺术,或者把它看做类似这样的东西。

其实,无论什么时候,我想起或谈起俄罗斯艺术,我都常常是体验着同样令人困惑不解的情绪,它充满了痛苦和感愤。

俄罗斯艺术似乎命中注定地要掉在西方艺术之后。

如果俄罗斯画家注定要成为西方艺术的学生,那么我以为,根据他们本身的气质来看,这样就更不真诚。最优秀的俄罗斯现实主义者,与库尔贝的现实主义正好相反。

如果有人将最真实的俄国印象主义与莫奈和毕沙罗相比较,也一定会大感不解。

这里,在卢浮宫,面对马奈、米勒和其他人的油画,我明白了,为什么我与俄国和俄罗斯艺术的联系总是缺乏根基,为什么我的语言对他们来说成了外国语。

为什么人们不相信我。为什么艺术界没有承认我。

为什么我在俄国完全无用武之地。

为什么我所做的一切对他们都是那么陌生,而他们所做的一切,在我看来又那么不必要和无益。为什么?

我不能就此事谈下去。

我爱俄罗斯。

在巴黎,我似乎发现了许多事情,尤其是技巧的秘密。

在任何地方,在博物馆,在沙龙,我都确信我正在发现所有的事情。

也许是,东方正在我的灵魂中迷惘;或者,甚至是(我小时)被疯狗咬的那一下,已影响了我的灵魂。

当然,我不只是在技巧中寻找艺术的意义。

那就好像神灵们出现在我的面前。

我不再去想,大卫和安格尔的新古典主义,德拉克洛瓦的浪漫主义,以及塞

尚、立体主义学生们的重构画面。

我仍然有这种感觉；我们只是在问题的表面浮来浮去，我们惧怕陷进混乱之中，我们不敢摧毁和推翻我们脚下相似的表面。

附:斯威尼对夏加尔的采访

夏加尔:就其本身的含义讲，我反对“幻想”和“象征主义”这些术语。我们的内部世界也属于现实——可能比外部世界更为现实。把所有看上去合乎逻辑的东西称之为“幻想”、“虚构的故事”或“妄想”，实际上就是承认对于自然并不了解。

印象派和立体派相对来说较为容易理解，因为它们只向我们提出了对象的一个方面——或是光和影的关系，或是它的几何关系。然而仅有物体的一个方面，不足以组成完整的艺术主题。物体具有形形色色的许多方面。

我不反对立体派，我敬慕立体派的大画家，而且从中得益不浅。但是，我甚至与友人阿波利奈尔辩论，指出立体派观点的局限性。为了给立体派争得应有的地位，他确实出了不少力。我认为立体派似乎过分地限制了绘画的表现。坚持那样一种手法，会使人的表达词汇枯竭。如果因为创作的形式不符合立体派的要求，就斥之为“文学绘画”，那么我愿承担这种指责。绘画需要一种比立体派所允许的更大的自由。后来，看到德国的表现主义和20年代超现实主义的诞生，更证实了我的观点的正确。不过，我一直不赞成划分流派的观点，而仅仅是倾慕某些学派的领导人而已。立体派只强调现实的一个方面——单一的观点——毕加索的建筑观点和勃拉克的观点。顺便说一句，我认为毕加索的灰色立体画和粘贴画应当属于他的杰作之列。

请保护我免受那些把我的作品称为“逸事”和“虚构的故事”的人的攻击。对我来说，一头牛与一个女人没什么不同——在画面上两者都不过是作品的组成部分。在一幅画中，女人的形象和牛的形象具有不同的造型含义——但并非不同的诗义。在文学性要求的范围内，我以为较之蒙德里安和康定斯基，我所运用的绘画因素更为“抽象”。“抽象”并不意味着我的绘画不会使人联想到现

实。在我看来，这样的抽象绘画更富于图案化和具有装饰趣味，并且经常服从组合的限定。我所说的“抽象”，是指通过既是造型的又是心理的全面对比，自然而然地产生的某种效果，它使画面以及观众眼睛的感受获得新鲜和陌生感的各种成分。在制作《斩了首的女人和挤奶桶》那幅画时，我仅仅是因为需要在那一部分画面留下空间，所以让她首尾分离。在《我与村庄》的大牛中画上一头小牛和一个挤奶女人，那是因为构图正好需要那种形式。至于这些构图所产生出来的其他东西则是次要的。

事实上，我把牛、挤奶女人、公鸡和俄国朴素建筑作为不断采用的形象，是因为它们组成了我出生的环境，给我以视觉经验最深刻的印象。每个画家都有自己的出生地，尽管他可能受到其他环境条件的影响，然而一种本质——一种有特色的他的出生地的“韵味”，必然蕴涵于他的作品中。但是，不要误解我的意思；在绘画的意义上来说，“主题”被古老的学院派反复使用，在这里，“主题”并不重要。这种早年的影响，在艺术家笔下似乎烙上了极其重要的标记。从生于法国的塞尚画的树木和玩牌人的特征中，生于荷兰的凡·高的弯曲起伏的地平线中，生于西班牙的毕加索接近阿拉伯图案的装饰中，或生于意大利的莫迪利阿尼的15世纪的线条感中，我们可以清楚地看到这一点。这是我希望自己保留孩童时代影响的一种手法，不仅是在主题上的保留。

斯威尼：在您首次拜访阿波利奈尔时，这位诗歌批评家已经指出您的作品具有一种“超自然”的个性；“超现实主义”这个词就是从阿波利奈尔那里传开使用的。您是否认为这个运动是最新艺术发展中的重要因素？您认为您的作品与超现实主义观点是否有联系？

夏加尔：超现实主义是一种要求把艺术从传统表达方式的老路上引开去的新的觉醒。假如它在内心表达和外部表现方面做得更加可靠一点儿、更为深刻一点儿的话，它本来可以继先前的流派之后而成为一个重要的运动。你问我是否曾用过超现实主义的手法，我在1907年开始画画，人们可以从我的作品中找到这些超现实主义的成分。1912年，阿波利奈尔曾明确地论述过它们的特点。

还是在第一次世界大战期间，在俄国，一个远离巴黎沙龙、画展和咖啡馆的地方，我开始自问：这样一场大战的爆发，难道不要求人们做出某种决定性的清算吗？所谓的现实主义的最近的新形式，在我看来，包括印象主义和立体主义，

似乎已经丧失了它们的活力。正是在这种情况下，被那么多人视为"文学性"而予以蔑视和冷淡的特征开始出现在我的作品里。

1922年再次返回巴黎时，我愉快而又惊奇地发现了一伙青年人的新的艺术团体，即超现实主义派，在某种程度上恢复了战前那个辱骂人的名词——"文学绘画"的名誉。过去曾当做弱点和谬误的，现在却备受赞赏。有些人甚至走极端，赋予自己的作品一种坦率的象征特性，其他人则不加掩饰地采用了文学的手法。可令人遗憾的是，这段时期美术方面出现的天才和技巧上的成就，比起1914年以前的英雄时期，实在是微乎其微。

1922年，由于还不很了解超现实主义艺术，我在它身上重温了自己在1908至1914年期间的忧郁的具体感受。但是，我想，为什么非要把它宣布为"天生的自动主义"不可呢？既然我的构图显得过于幻想和不合乎逻辑，如果是由于自动创作，自己在1908年的一幅作品中把死人安排在街上、小提琴手画在房顶上；或在另一张1911年的画《我与村庄》中，在大牛头中画了一头小牛和一个挤奶女人，我就会因此而感到惊恐。而我之所以创作出它们，绝对不是"自动作用"的结果。

即使一个人靠"自动作用"成功地作了一些出色的绘画或好的诗歌，那也不能证明我们应该把它固定成为一种方法。艺术中的每一点，都应该对我们的血液流动做出反应，与我们的所有本质，甚至我们的潜意识相呼应。然而，不能把每个曾用蓝色画树的暗部的人都叫做印象派画家。至于我，没有弗洛伊德照样睡得十分香甜，我承认自己没读过他的书；肯定现在也不会去看。我担心的是，作为意识方法，自动主义创造了自动化。"现实主义时代"的技巧优势现在已是日落西山，如果我的这一感想是正确的，那么我的确把超现实主义的"自动作用"的外衣完全剥了下来。

1944年

米 罗

（若安·米罗[Jean Miro] 西班牙画家，1893—1983）

米罗是融合抽象主义与超现实主义两种方法的著名画家。早期受凡·高和野兽派的影响，色彩强烈而富装饰风。1919年赴巴黎后倾向于立体主义，把不同时间连续出现的视象组合在同一画面上。1925年参加了超现实主义在巴黎的首次展览。

米罗的风格介于具象与非具象之间：野兽派的鲜明色彩，近于克利画风的朴实的线描，含有稚拙和滑稽意味的幻想，常以现实形象（人或动物）的某一部分加以夸张变形，在随手组织的画面上常流露出无意识和自动主义的因素。

《谈创作》摘自与乔治·杜特维的一次谈话（1936年）。《论象征形式》摘自与杰姆斯·斯温尼的谈话（1947年）。

谈创作

真正重要的在于袒露灵魂。画画或作诗就好像我们做爱一样；开怀地拥抱，突发的激情，没有瞻前顾后，无所隐瞒，一片坦然……你听说过比抽象派集团的目标更荒唐的事没有？他们邀请我去分享被他们遗弃的房屋，似乎我在画布上所画出的符号（我在这些符号与我的心灵的具体反应相呼应时将它们表现出来）并不是真实的，本质上并不属于这个现实的世界！可是作为一个不容置疑的事实，我一直强调作品题材内容的重要性。将丰富而有活力的题材表达出来，在观众还没有来得及被左思右想所打断之前，题材的力量便猛然抓住观众

的眼睛，这在我看来才是有生命力的东西。以这种方式，所谓有形的诗，就是用自己的语言说话……尽管有上千个文人，我只要一个诗人。

论象征形式

对于我，形式从来就不是什么抽象的东西，它永远是象征着某种事物的符号。它总会是个人，或一只鸟，或者别的什么东西。对于我来讲，绘画绝不是为形式而形式。

我一直崇拜古代的西班牙凯特兰人的教堂画和哥特式的祭坛架。我的作品中的根本因素一直就是我本人的自律需要。一幅画应该在每分每毫上都正确无误——每分每毫都平衡有致。例如在画《农妇》时，我发现把猫画得太大，它影响了画面的平衡。这迫使我在画面前景部分加上两个圆圈和两条棱角线。它们看起来有象征意味和令人难以理解，但绝不离奇。把它们置入画面，以求构成平衡。也是基于同样的理由，在那之前我画了一幅《农庄》，在一定程度上舍弃了现实感：光滑的墙上加上一些裂缝，使之与画面另一边的鸡笼铁丝平衡协调。正是这种平衡原则迫使我将自然物态单纯化，同古代的凯特兰人所做的一样。

于是，又有了立体主义的原则。我从立体主义那里学到了绘画构成。

我特别记得乌尔哥尔的两幅画。这两幅画的特征都是用长长的、直直的、半明半暗的地平线将画面分割成对等的两部分。一幅画的是高悬在丝柏树上的月亮，另一幅画的是低空的弦月。三个使我困惑不解的形态：红色的圆圈、月亮和星星——代表了乌尔哥尔的特点。这三个形态在他的画中经常出现，每次都有些微的不同。但是我总把它看做是个还原的过程：人们在生活中感觉到少不了这些形态。

另一个经常在我的绘画中出现的形态是梯子。在最初几年，它完全作为造型的形式经常出现，因为我很熟悉它——在《农庄》那幅画里是个熟识的东西。在后来的年代里，尤其是在战争时期，那时我在马约尔卡岛，梯子在画中便象征着“逃跑”；最初是个基本的造型形式——后来变成诗意的了。或者说，最初是造型，在画《农庄》时它又带有思乡情绪，最后是象征。

达 利

（萨尔瓦多·达利[Salvador Dali] 西班牙画家，1904—1989）

达利是具象超现实主义画家。达利生于马德里，并在那里学习，后到巴黎习画，展出他的富有刺激性的作品。1931年，创作超现实主义电影《黄金时代》。1940年以后定居美国，他的带有感官刺激的作品得到赞同。1942年出版《达利生活的秘密》一书。

达利主张从潜意识和梦幻的领域中汲取形象，他的画借鉴了15世纪包斯的作品和20世纪夏加尔的某些方法，并运用学院式的写实技术。《显现在超现实主义试验中的客体》一文最初发表于1931年。

显现在超现实主义试验中的客体

“超现实主义试验”这个新短语含有一个确实极为重要的特点，正如《纯洁受胎》（1931年）中“脑病的模拟”给它所下的定义一样，安德烈·布雷顿[①] 和保罗·艾吕雅[②] 的创作，与各式各样的风格形成鲜明对照。总的来说多亏有了形象，而且尤其要感谢模拟，我们才得以不但建立了“自动创作”与“通向客体”两者之间的交流，而且能够控制存在于它们之间的干扰系统，因此，“自动创作”才不会被削弱，反而获得了解放。通过这样建立起来的关系，使我们的眼睛看到了外部世界的光辉。

---

① 布雷顿（Andre' Breton，1896—1966），法国诗人、散文家和批评家，超现实主义运动的领导人。

② 艾吕雅（Paul Eluard，真名 Eugene Grindel，1895—1952），法国诗人，超现实主义运动的奠基人之一。

可是,我们随即被一种恐惧所笼罩。失去了以前习惯现象的陪伴——这种现象使我们的头脑获得过多的平静——使我们把客体世界,即客观的世界看成是一场真实而内容明晰的新的梦。

超现实主义表达的诗人的戏剧效果已经日趋恶化。这里,我们再次感到了一种全新的恐惧。在欲望的形成和培养的范围内,我们似乎受到一个新的躯体的吸引,感觉到上千个已被忘却了的客体的存在。可能产生个性分裂是因为失去了记忆,这种说法来自费尔巴哈,他认为客体概念的形成基本上不过是第二个自我,他还说:"客体的概念通常是在'你'的帮助下形成的,而'你'则是'客观的自我'。"按照这一说法,正是"你"担当了"交流的媒介",人们大概会问:当今经常出现在超现实主义作品中的,不正是能够在交流中被赋予形态的相应的主体吗?超现实主义的新的"恐惧",要求设想一种吓人的躯体形状、光线及其外貌,这种"客观的自我"所处的状况迫使我们要这样想。这一观点得到下面的事实的支持:布雷顿的另一本书,后来成为超现实主义第三宣言,将以其诱人的、流星一般的清晰明了,取名为《交流的脉管》(1932年)。

最近我吁请超现实主义者考虑一个必须集体进行的试验方案。因为它依然是个人的,不成体系的,仅仅是建议性的而已,所以目前只是把它作为起点提出来:

1."幻想的"。

2."对非理性感知的事物作试验"。必须直觉地立即回答一组单独而异常复杂的问题,这些问题是关于已知的和未知的事物,例如一张摇椅、一块香皂等等。你必须说出这些物品之一属于:

白天还是夜晚,

父亲的还是母亲的,

乱伦的还是没有乱伦的,

忠实于爱情的,

主动进行转化的,

当我们闭上眼睛时它在什么地方(前面还是后面、左边还是右边、很远还是很近,等等),

如果把它放进尿、醋等物之内,它将会怎么样。

3.“关于客观感受的试验”。每个试验者发一个闹钟，这个钟应当在他不知道的时刻响铃，把钟放进他的口袋然后照常活动。在闹钟响铃的那一瞬间，他必须记下自己在什么地方，什么东西对他的感觉(视觉、听觉、嗅觉和触觉)刺激最强烈。在对各种记录进行分析后，可以得知客观感受依赖于想像力的表现(偶然因素、占星术的影响、频率、巧合的成分、象征地解释梦境所可能产生的效果等等)达到何种程度。比如，你可能发现，五点钟时常有延长的形状和香味，八点钟时则常常出现坚硬的形状和完全是珂罗版印刷的形象。

4.“对现象学进行集体研究”。在主体中似乎任何时候都完全适合超现实主义的要求，最常用而且最简单的方法，就是模拟科尔纳伊的“矛盾现象学”的分析法。依靠这种分析的方法，你会找到可以科学地用于迄今仍被认为是模糊的、动摇的和变幻莫测的领域中的客观规律。我认为由于这一研究是建立在“幻想”和“随想”上的，所以它对超现实主义有一种特别的影响。这些试验几乎可以像争论中的质问那样进行，只需要分析和协作就可以完成。

5.“自动创作的雕塑”。在每次的争论或实验集会上，发给每人固定数量的可塑原料，供作自动创作使用。事后将当时制作的形状与每个制造者的笔记(关于创作的时间和环境等)全部收集起来并加以分析。可以利用有关非理性感知事物方面的问题(参看上面的第2点)。

6.“口头描述只能靠触觉感受的物品”。蒙住试验者的眼睛，让他靠触摸描述某种普通的或专门制造的物品，把每份描述记录与被问物品的相片进行比较。

[原文缺第7点。——编者注]

8.“物品的制造”。这与前一项所作描述的力度有关，为做出的物品拍照，并把相片与原物品加以对照。

9.“检验某种行为”。可能会由于这些行为的荒谬而陷入混乱，并在解释和实践中引起严重的冲突。例如：

a)让一位小老太太在某种程度上参与进来，然后使她拔出自己的一颗牙齿；

b)烘制一条特大面包(长达十五码)，然后在早上把巨型面包摆在公共广场上，把公众的反应和诸如此类的一切有关的事都记录下来，直至冲突平息为止。

10."在物品上面写字",即决定出确切的字词。在"花体字"时代,活版印刷的排版,是为适应物品的形状而制定的,这是使物品的形状与文字相配合的一种方法。在此我建议:文字应该借助物体的形状,你应该直接在物品上面书写。毫无疑问,通过与客体的"直接"接触,会使思想和对象物质性地并且奇妙地联在一起——例如,新奇的事物和拜物教徒"确知的欲望"的不断滋长,新奇事物和牢固的责任感。写在扇子、墓碑、纪念碑上的诗歌,岂不是的确具有一种非常特别、十分明显的风格吗?我并不想夸大这些先例或者现实的错误的严重性,当然我指的不是特殊场合下写的诗歌,而是与写于其上的客体没有任何明显的或有意的关系的文字。因此,这种文字应该超过"碑文"的范围,并且完全盖满了物体的复杂的、可触知的和具体的形状。

这样的文字可以写在鸡蛋上或一片随便切下的面包上。我幻想要用一种白色墨水写的神秘的手稿,严严实实地盖住一辆新牌子的"劳斯莱斯"(轿车)。愿古代的先知的特权授予每个人:让大家都能看得懂物体。

我认为这种写在物体上的文字,这种通过书写而物质化地吞没事物的本身,充分显示了自从立体派以来我们已经走出了多么远。无疑,在立体派时期我们已经习惯于见到事物,具有最抽象的、由脑力设想出的形状;琵琶、管道、果酱缸、瓶子,被用来充当康德主义的"物自体"的外形,这个外形可能是被现象的最近干扰所掩盖,估计是看不到的。在花体字(人们至今还没有认识到花体字的象征价值)中,物体的形状就是被用做书写的形。你应该坚持:虽然这种态度是迈向有形物的有关系的一步,但它仍然是在思索和理论的阶段。客体的作用允许产生影响,但并没有打算在客体身上采取行动。另一方面,正是这种行动和实践的原则以及具体的参与,在不断地主宰着超现实主义试验,也正是我们遵循的这一原则,引导我们创造出"具有象征作用的客体",即可以靠我们的手提供接受行动的必要条件,而且可以按我们的意愿移动的客体。

然而,我们想在这类存在物中参与活动的需要,以及要把它们变为"一个整体"的愿望,通过我们"新的饥渴"的强烈感知而物质化地表现出来。当我们思考过这一点时,我们猛然发现,仅仅用我们的眼睛去盯着事物看是不够的,我们渴望积极有效地参与它们存在的念头竟使我们想"吃掉它们"。

在基里科的最早的超现实主义的对象中,可以吃的东西之不变的外表——

月牙饼、小杏仁饼、饼干和丁字尺,以及其他无法归类的器皿,都在复杂的构图中找到各自的位置。不过,从其目的性上来看,并不比另一幅上的广场的外貌给人以更强烈的印象,他把一些成对的朝鲜蓟或一串串的香蕉安置于其中,要感谢特殊环境的相互衬托,外形还是它原来的,没有作任何明显的变形,却实实在在地是超现实主义的创作。

然而,可吃物或可咽下的东西占据优势,现时几乎在所有超现实主义的物品中都可以列出来给以分析(布雷顿的糖杏仁、烟草、粗盐,嘉拉[1] 的医疗桌,我的画中的牛奶、面包、巧克力、排泄物和煎蛋,曼·雷[2] 画中的香肠,克列威尔画的桶装啤酒)。从这个角度来看,我觉得有象征性的物品——恰恰是由于它们的复杂性和非直接性——是保罗·艾吕雅作的,虽然他的物品中显然有不可以吃的部分:一根细蜡烛。然而,蜡不仅是最容易捏的物质之一,强烈地吸引人们在它身上创作,而且从前蜡曾是人们嚼吃的东西,这是我们从东方传说中得知的;阅览一些中世纪的加泰隆人的传说,我们还知道,蜡似乎被用在魔术中以引起变形并使愿望成为现实。众所周知,蜡几乎是做巫术模拟肖像的惟一原料,这种巫术模拟像可供人在上面扎针,由此我们得出这样的想法:蜡制巫术模拟像是具有象征作用的物品的真正先驱。此外,必须从以下这个事实来考虑蜡与蜜糖化合在一起的意义:蜂蜜大量用于魔术以达到引起性爱的目的。还有,细蜡烛很可能作为肠子形状的隐喻。最后,引申开去,至今成语中仍然保留着“嚼蜡”这个用法;在演戏般的催眠术和念咒召鬼的集会上,表演一些保留下来的特别的魔术节目,而吞吃蜡烛则是非常普通的事。同样,曼·雷最近制造的一件物品的可吞吃的意思应该揭示出来——物品中心燃着一根蜡烛,看着蜡烛把火引向几个组成部分(一条马尾巴、弹簧、一个铁环),最后使整个物品崩溃。如果你考虑到在矛盾现象学中,气味的感觉与对发出气味之物的味觉是等效的,有意识的成分,即物品的燃烧,便可以解释为一种要把它吃掉的欲望(因此要吸入它的气味乃至于它的可吸入的烟);那么你就会明白,燃烧一件物品“特别地”相当于要使它变成可吃的。

归纳起来,超现实主义的客体迄今为止分为四个方面:

---

① 嘉拉(Gala),达利的妻子。

② 曼·雷(Man Ray,1890—1976),美国画家。

1.独立于我们之外的客体,我们并没有参与其中(人格化的物品)。

2.具有固定的欲望形状,使欲望化为定型之物,并且在我们的冥想中发生作用的客体(梦境之物)。

3.可以变动因而可以在上面进行创作的客体(起象征作用的物体)。

4.客体要求我们与之融合,同时要我们去探求与客体的联合形式(比如想得到一件物品或是可以吃的东西)。

马格利特

（勒内·马格利特[Rene Magritte]　比利时画家，1898—1967）

马格利特生于比利时。最初的艺术创作倾向于未来派和立体派。1925年加入超现实主义画家的行列。在巴黎生活五年，与诗人艾吕雅建立了友谊。与其他强调“自动性”和“内心梦幻”的超现实主义者不同，马格利特更看重外在世界的实在物象，但他以奇特的想像给真实的物象以出人意料的变幻与转化——画布变成了窗子，树林变成了棺材，靴子变成了赤脚……带有神秘色彩的“哲理性”，令观者感到困惑，在一定程度上反映出基里科对他的影响。

下面的译文选自《马格利特评传》(S.加布立克，1973年纽约版)。

论绘画

把我的绘画看做象征主义，不管是有意还是无意，这种看法总是忽略了它的真正本质。……人们对物品总是从实用出发，从不在物品中寻找象征意义；可是当面对着绘画的时侯，他们发现绘画毫无实用可言，于是便四处寻找意义，以使自己从困惑中解脱，因为他们不明白，面对绘画时自己究竟应当思考些什么……他们需要可以依靠的东西，这样才能感到舒适。他们需要可以牢牢抓住的安全索，这样可以使自己免于坠入空虚和茫然之中。寻找象征意义的人们，未能把握物象中固有的诗意和神秘感。毫无疑问，他们感受到了神秘感，但他们竭力想摆脱这种神秘感。他们惧怕它。通过询问“这是什么意思”，他们表达出一个愿望：所有的东西都是可以理解的。但是，如果有人不拒绝这种神秘感，

他一定会有着完全不同的反应。他追索另外的东西。

形象必须呈现出原来状态。况且,我的绘画无意于使"不可视超过可视"(藏在信封里的信不是不可视的,被树丛遮掩的太阳也不是不可视的)。心灵爱恋不可知的东西。心灵爱恋那些具有不可知的意义的形象,因为心灵自身的意义也是不可知的。心灵并不理解它自己的存在理由,无须去理解(或者如何理解,理解什么),因为它提出的这些问题也没有存在的理由。

……我们有关这个世界及其对象的常识,并不足以证明它们在绘画中所应有的表现;绘画中的对象,其所具有的赤裸裸的神秘感,也许会像在现实中一样悄然离去而不为人注意。……如果某个观众发现我的绘画是在蔑视"常识",那他的确意识到了某种显而易见的东西。不过我还想补充一点,在我看来,这个世界就是对常识的蔑视。

一个极为偶然的机会使得某人——也许他的确想开个玩笑——送给我一本未来派绘画展览图录。真要感谢这个玩笑,使我对一种新画法也熟悉起来。并且在一种真正的陶醉状态里,我着手创作车站、节日和城市的热闹场面;在这些场面里,有一个来自墓地的女孩儿——我把她与我的绘画新发现相联系——正经历着难以预料的冒险。不用说,一种纯粹的、强有力的情感——性欲,使我在那时避免了陷入对形式完美的较为传统的追求。我真正所想要的是引起情绪上的惊骇。

关于《迷惘的骑士》

树是某种幸福的形象,它从地里迎着太阳生长出来。我们要感知这个形象,就要像树一样不能移动。我们移动时,树便成了观众。树以桌、椅和门的形式存在时,就成了我们多少有点儿茫然混乱的生活情景的目击者。树,变成棺材时,它消失在地里;变成火焰时,消失在空气中。

最初闪现的想法,无论它多么模糊,都关系到最终的处理。我最初想的是一匹马载着三个不成形的东西。不过,我真正理解它的意义,是在经过一系列的选择和实验之后。开始,我画了一个坛子加上一张标签,标签上有个马的形象,上面写着:禁止猎马。后来我又想把马的头换成一只手,食指指向"前进"。但我意识到这不过是个四不像。

我为一种有趣的效果犹豫了很长时间:一个黑房间里,一位骑马女郎靠桌子坐着,手扶着头,梦幻般地注视一片风景,那片风景的外形就是马的侧身轮廓。马的身体下半部分和四肢是土地的颜色;从骑马女郎的视平线以上,马的毛色变成了天空的颜色。

最后使我满意的是一个骑士骑着奔马时的姿势。他的手伸向前方,从他的衣袖下冒出马头,另一只手在身后挥舞马鞭。

就我的绘画而言,"梦"这个词常常被误用。我们当然希望梦的天国受到尊重——但我们的作品并不是梦幻的。恰恰相反。如果在这种情形下涉及梦,那么,这所谓的梦必定与我们的睡梦极不相同。那是任性而执拗的梦,在这种梦境里,所有情感都是清晰的,不会像在睡梦中溜走的情绪那样朦胧。……这些梦不是使人睡着,而是使人猛醒。

[马格利特在以下谈话里表示了对波普艺术的一般看法,他觉得波普艺术是时髦和商业性的,没有历史价值。1964年他在比利时电视台一次采访中对此表达得更为明确。]

如果我们忽视将近五十年前出现的达达主义,那么波普艺术对我们来讲算是新奇的玩意儿。达达主义的幽默粗鲁而下流。例如,达达派给《蒙娜丽莎》加上小胡子,或者把小便器当做艺术品展出。波普艺术的幽默太"正统"了。它绝不超出一个熟练的窗户油漆工所有的能力范围:画一幅大幅的美国星条国旗,这既不需要任何特别的心灵自由,也表现不出任何技巧上的难度。……除了裹了糖衣的达达主义之外,我们还想对波普艺术有什么更多的要求呢?毋庸置疑,任何事情都是可能的。假如我们忘记了达达主义,并且——既然他们声称

与我有着血缘关系——连我也一起忘掉的话,或许有一天,波普艺术家向我们展现出不可知事物的出人意料的形象,以此满足我们对于有效的诗意的渴求。

关于《人类的条件》

我把一幅画放在窗前,视线是从屋里向外看,画面上所表现的正是被画布挡住的那一部分风景。这样,画上所画的树也就正好遮住它窗外的原型。这株树既存在于观众的眼前,也存在于观众的心里;正好像它同时既存在于户内的那幅画上,也存在于户外的真实风景中。这就是我们看待世界的方法;即使外部世界只是我们在心灵里所体验到的一种精神表现,我们也仍然把它看成是独立于我们之外的存在。有时,我们以同样的方式把原本是此刻正在发生的事情安置到过去。于是,时间和空间失去了其粗略的含义,而这种粗略的含义正是日常经验所惟一考虑的问题。

关于《意外的回答》和《多情的观察》

门可以刚好开着看到颠倒了的风景,或者把风景画在门上。让我们做点儿不那么专横的事:在靠近门旁的墙上凿上一个洞,这又是一个门。如果我们把两个对象概括为一个,冲突便会圆满解决。这样,洞就自然而然地在门上拥有一席之地。透过洞看过去,是一片漆黑,如果人们要去探明掩藏在黑暗中的不可视之物,图像就会更丰富。

在1936年的某个晚上,我一觉醒来,那间屋里放着一个鸟笼,笼里睡着一只鸟。一个有意义的错误使我把笼里的鸟看成一个蛋。我即刻捕捉住这奇异的、令人吃惊的诗意。因为我所体验的灵感实实在在地来自两物的契合,即鸟笼和蛋;在此之前,我一直习惯于通过两个不相关对象的冲突来获得灵感。自此,我便一直寻求证明:是否除了鸟笼之外,其他对象都无法(借助揭示对象本身所特有的,为先前所规定的某种因素)表现出像鸟笼和蛋相遇时所产生的这种明显的诗意。

在我的研究过程中,这种将被发现的因素(主要是朦胧地附丽于各个对象)突然出现在我的面前。同时我意识到,在此之前自己早已熟识它,只不过有关它的知识好像在心灵深处遗失了。由于这种研究只能单独地对各个对象产生准确的反应,这样,我的研究也就与寻求解决问题的方式相类似。解决这一问题我有三方面的参考,即:对象,在我的意识深处与对象相联系的事物,以及使事物变得明确的启示。

我们常常把相似性加给那些也许有、也许无共同本质的事物身上。我们说:“好像一个豆荚里的两颗豆”,我们也同样随便地说:“虚假与真实相似”。这种所谓的相似性只存在于比较中的联系;联系的相似,只有在心灵进行观察、估价、比较时,才为心灵所感受到。……相似性既与“同常识一致”无关,也与“违背常识”无关;它仅仅和由外部世界那里依据灵感所赋予的原则聚合起来的形态有关联。

近来,一种长期流行的蠢举以一个假想出现了,这个假想以为,绘画正在为一种被称为“抽象”、“非再现”,或者“非传统”的所谓艺术所代替;这种艺术就是“平面”操纵“材料”,再加上一些可以使人接受的奇想。但是,绘画的功能是创造有形的诗,而不是把世界降低到大量的物质主义方面去。

考克斯

（凯尼思·考克斯[Kenyon Cox]　美国画家，1856—1919）

考克斯是美国学院派壁画家。他出生于俄亥俄，曾在宾州美术学院学习，后到巴黎向席罗姆、卡鲁斯－杜朗等人学习。考克斯是一位优秀的教师、杰出的演说家和作家。

1913年的国际现代艺术展览（即军械库展览），第一次把法国的现代艺术带到美国，在艺术界中引起了对立的意见。考克斯是反对现代艺术的代表人物。这篇《艺术中的现代精神》发表于《哈波周刊》（1913年）。

艺术中的现代精神

最近，纽约市举办了一个相当独特的现代艺术展览，这个展览的重要性在于它是一个真正的开始。这说明像这一类展览是应该举办的，因此，公众得感谢那些将这些作品收集在一起的绅士。我们已经听说了后印象主义和立体主义，读过对他们的观念和方法的一些说明解释，在没有看到作品时，这些解释好像是有理的。我们有不少指责、嘲笑和激烈的赞扬，而且怀着一种半恐惧的或全然迷惑不解的心情，去努力理解它们那理所当然存在的意义。但是，在此之前，我们无缘看到事情本身——这些人怎样逐渐地创造了一种绘画与雕塑。这些事情相当难以描述，也令人难以相信，既没有他们自己的欣赏性的赞美或来自敌对的嘲笑，也没有冷静的企图以便公正地描述他们的观念。没有哪一件模仿品能接近他们的作品，惟有把这些作品拿来看看才能使人们相信，因此，最好莫过于举办展览。鉴于此，我惟一的懊悔是全美画家雕塑家协会（AAPS）竟然不

认为应该在这个展览中包括一些未来主义的代表作。要知道,必要时一个人会愿意服用剧烈的催吐药的,甚至会谦恭地感谢药剂师为他开的这一剂有效力的药。做得越是彻底,那些不得不重复的机会就会越少。

自然,我不能假装毫无偏见地接近这个展览。一个人有四十年之久不能去学习和实践艺术,他是不会有什么定形的意见——甚至不会构成什么信念的。然而我记得席罗姆和卡巴奈对柯罗与米勒的指责,记得中世纪本性上的保守主义。展览目录的开头那句忠告我铭记在心:“惧怕不同的或不熟悉的就是惧怕生活。”虽然颇不以为然;我的意思仍是要做真正的努力去清理这些人,把他们不同的目标与原则进行分类,做些笔记与分析,认真论述他们。我没能这样做,也不能笑别人这样做。这种事不是什么娱乐,它让人伤心,使人难受。前几天有人说我曾说过,人类的竞争迅速走向疯狂。我没有这样说过,不过,如果我确信这就是真正的“现代艺术”,正是这些人代表了我们的时代,我是应该强使自己相信我是这样说过的。

然而,想起在展览会上我度过的那个可怕的早晨,某些性格的确限制了这些作者,某些倾向又使他们清晰化了。那时可不是发什么神经病或坚持“职业礼节”的时候。像他们这些我觉得应该坦率地加以论述的人,在另一方面至少有可能成为我的榜样。幸好没多少必要去详述展览中的美国部分,这部分包括了一些好的作品;创造这些作品的艺术家一定惊异于他们所发现的舶来品。另一些作品有其真正的价值,创造它们的人则帮助了那些舶来品的传送。还有大量低劣的作品充斥其中,不过,这些作品不管怎么低劣,也很少能达到像法国人与德国人的那种低劣的程度。但是所有这些作品,比较来看却又苍白无力,以致使人们无须提起它们。要看到的是,它们当中不少虽毫无意义,却也无危险可言。可是,有一个美国人,之所以要提起他,是因为他已经发展了一种新原则,就其结果来讲,这个原则在某方面比任何外国人都更合乎逻辑与完备。在毕卡比亚和毕加索最狂乱的作品中,通常还可以分辨出一些应该是给他们以灵感的自然对象的模糊痕迹,以满足观众煞费苦心的探讨。即使是连这些痕迹也消失了,题目本身也会告诉你画的是什么。而M.哈特利先生剩下的,不过是为了其纯粹目的而采取的最后步骤,他舍弃了所有表现,甚至是暗示的借口,只在画上作点线的安排。他展出一些矩形的纸,上面涂满了木炭线条,然后标上简

单的标题:素描1号、素描2号……

我认为,由于立体主义运动的真正意思不过是整个绘画的毁灭,所以这也是它的必然结果。而按照字典上的定义,绘画艺术是“借助应用于平面的形象和色彩给眼睛或想像提供描画物体的艺术”。两年前我写道:“我们已经到了悬崖的边缘,不悬崖勒马就势必掉进深渊。”这些人却从容而决绝地跳进了深渊。现在,一个绘画爱好者几乎不可能带着一种全然平静的心情去面对这件事:将整个绘画的毁灭当做艺术的代表。纵使一个人能承认发生这种事的可能,艺术也应该保留自身所具有的价值。从阿尔汗伯拉宫来的土耳其地毯和瓦片几乎不表示什么目的,但它却有着一种内在的美,并考虑到人们的使用。重要的是以什么来代替绘画艺术,自从人类脱离动物界以来,我们的世界就拥有这种艺术了。这些人废弃了自然的表征,废弃了所有可辨认的形式和传统装饰的表征,不要这些,他们将要给我们什么呢?在这里,哈特利先生和他的巴黎伙伴是不同的,他的“素描”完全没有价值。如果有人发现他那些素描不可能让人联想到自得其乐的人类,他也就是直率地承认他对人类没什么特别的反感。然而,对法国人的作品就不能这样说了,在某些特别的方面他们造成了一种反叛与亵渎。看他们的画就像去看一座病理学的博物馆。外行人是没资格进去的,因为在那里,一个人感到他不是在看展览,而是在看病态标本陈列。

这些艺术上的无政府主义者的作品,当然只构成展览的一部分,他们被一种认真的愿望所驱使,去组织一个他们认为是艺术家及其先驱们的有代表性的展览,为数众多的小画廊,也有一些可能被认为是麦尔－格里弗插图那一类的作品。即使有不少批评家发现那些“现代”精神的最后证明相当令人难受,他们仍能对这些人的早期作品表示满意,比较起后来,他们甚至还能增加对这些作品的兴趣,因为这些作品似乎还明智与健全。我希望我能感受到,就像他们所做的那样,在马蒂斯的面貌里有一种突然的变异,感受到他面前的每件事,都自然而然地走进那个伟大而持续不断的传统之中。我希望没有人强迫我去看那条容易走向地狱的斜坡。回到了上个世纪的60年代,缺乏修养和崇尚个人已经成为现代艺术中具有破坏性的力量了,而很久以前他们就已开始了这种工作。那些经过相当训练的革新家所具有的技术和对早期理想的执著,一度从整个崩溃中拯救了艺术,而这种训练也被他们攻击为多余。现在,所有的修养都

丧失殆尽,所有的训练都被宣告为无用,个人主义要么已经达到完全疯狂的顶点,要么就自鸣得意,自欺欺人。

像我这样,要相信艺术中存在着一种类似军队条令的原则,艺术的规律就像自然科学的规律一样。我不怕上述那些艺术将取得胜利,或者甚至能够长久流传,而在它们流传时,或许会造成很大的危害。这些艺术很可能会迷惑住那些年轻的艺术学生,他们希望很容易就出名,但却不能分辨名声的好坏,结果往往只能得到恶名。即使是在他们必须得到训练的期间,他们也要拒绝各种认真的训练。趣味低下的批评能使它原先仅有的那丁点儿威信与作用丧失掉,能败坏公众的趣味,激起他们对狂热的欲望,这种欲望和对毒品的欲望一样危险;它还能从容易上当的人的钱袋里骗得几美元。实话说,与其这样浪费美元,还不如把它们扔进大海。这些话对这种批评家们毫无用处,我们将要如何来教导这些自封的指导者呢?对于学生与公众,我倒有几句真诚的,他们或许愿意听的劝告。

我要对学生说:要怀疑那些在艺术与荣誉上的走捷径,没有长时间的准备与持续的努力,甚至连工作本身也不会有什么价值。一个月就能获得的成功,一年之内就会被人忘掉。我要对公众说:不要让自己被愚蠢的欺骗或者那些江湖郎中式的自私自利的剥削者弄瞎了双眼;要记住,艺术是为你们而创造的,不管我们认为艺术对你们有用还是对世界有用,诚实的判断都来自你们。你们不会没有错误,但你们的直觉在主要之点上是正确的,你们毕竟是最后的裁判者,如果你们对这堆垃圾感到反胃,那只不过表明这堆东西不适合做人类的食品。没有人劝你们用这些来堵住自己的胃口。



肯　特

(马克韦尔·肯特[Rockwell Kent]　美国画家,1882—1971)

肯特是当代美国著名油画家、版画家、作家、演讲家和探险家。幼年时为了生计而画过瓷器。入大学学建筑,转而专攻绘画,曾受学院画家威廉·切斯和杰出的艺术革新家罗伯特·亨利的指导。青年时期即接受社会主义和马克思学说的影响及托尔斯泰《艺术论》中为大多数人服务的艺术精神,并且贯穿了他一生的活动。

肯特曾数次到北极地带,与爱斯基摩人共同生活,创作了雄奇的油画风景。他的版画和大量的书籍插图,明快优美而富于独创性,达到了雅俗共赏的高度。战争年代,他为保卫和平、反法西斯而呼吁,并与"麦卡锡"反动政策作过公开的不妥协的斗争。

在《我的艺术观》中,肯特明确地表达了他不赞同现代抽象艺术。

在纽约家中答客问

问:亨利① 是怎样指导学生的?

答:摆好模特儿,学生们开始画素描或色彩,亨利就在学生中转来转去,时时指出学生画得准不准。那时,我们常对新同学搞恶作剧。班上有个中年人,名叫托夫特。每当亨利要来鉴定新来的学生时,我们总是要托夫特冒充亨利捉弄新生。托夫特一进课室,我们全体起立向他致意:"早晨好,亨利先生!"然后

① 亨利(Robert Henri,1865—1929),美国画家,肯特的老师。

帮他脱下外套。托夫特就在课堂里转一圈，东瞧西看，专对新学生的习作夸奖："呀，你肯定学了很长时间，因为……"新生忙答："没有，我从没画过，亨利先生。""哦？真叫人吃惊！同学们，我希望你们过来看看……"我们于是赶忙走过去，装模作样地仔细看新生的画。这时托夫特便转向爱德华·霍珀（霍珀的素描才是画得最好的）的习作，故意批评他。新学生于是马上袒护霍珀。那个班有许多这类趣事。霍珀非常聪明，画得很像萨金特[1] 的风格。我们同学并不特别喜欢他，但他的那种画法非常聪明。同学中后来还有戈兹。嗯，我想还有瓦切尔·林德赛，他画得不怎么好，擅长写诗。

问：你做学生时，哪类画和观点使你产生兴趣？

答：那时除了赚钱（我那时没有靠画画来赚钱，即使有，也是偶尔为之）之外，我对公共劳务很有兴趣。像做木工活、修建房屋等等。我更喜欢划着平底小船捕虾。那些活儿都令我激动万分。在形成我的整个人生以及我的思维方式方面，劳动对我影响最大。不单单是画画，在蒙希根岛劳动，与当地人生活在一起，如同他们中的一分子，逐渐地认识了劳动者，而不是像许多画家那样做个猎奇者。这些经历和观念，在我的一生中有着极为重要的意义。

问：捕虾何以对你有如此重要的意义？

答：回想起来，我第一次到海边画画时，坐在海岬上看着大海，海岬下常有男人们在与大海作斗争：拖平底船，收捕虾网。看到这些，我心里突然冒出一个想法：上帝呀！如果人们都像我这样不干活，那会是什么样子啦？我一下子涌起了强烈的自卑情绪。而只有通过亲身进行劳动才能克服这种情绪。于是我便加入他们的行列，像他们那样去做。我并不是说做得像他们那样熟练或什么的，而是说像他们那样划船捕虾。还有掘井。在蒙希根岛我掘了许多井，都是用手掘出来的。一人掌钎，时时换手；一人抡锤，那锤有八磅重。我可以连续挥锤打钎八个小时，连干几天。真了不起。我与劳动者工作在一起，自己也觉得是个劳动者。我逐渐看不起那些仅仅画画的人——他们只是生活的旁观者，只会评论生活，我却是生活的一部分。我热爱艰苦的劳动和艰苦的劳动给予我的一切。建造房屋比画房屋，甚至比设计房屋都更令人满足。

---

① 萨金特（John Singer Sargent，1856—1925），美国肖像画家。

问:那些参加独立画展[1] 的画家们,在很大程度上并不是反对学院派和那种过于甜腻的传统吧?

答:再回头评价这个展览,我觉得参加画展的年轻画家强烈地受到亨利和后来称为"垃圾箱画派"(这些画家不应该背上这么个脏名字)的影响。这个画展就是坚持艺术家应当从生活中搜集素材,不要给生活涂上多愁善感的色彩。应当忠实反映人的面貌,尤其是下层社会的人们的面貌。我个人受亨利的影响不大,因为我画风景,那时我总是在户外作画。

我二十岁时成了社会党的一员。我的第一票就投给尤金·V·珀布[2]。好几年里,我都是社会党的积极分子。后来由于大部分时间都在国外,或是难以与他们联系,最后我就这么与社会党没有了关系。

问:这些活动都是你年轻时参加的吧?

答:当然。我现在各方面都毫无改变,没有变得更聪明。事实上,我常告诫年轻人,不要听那些老年人的唠叨,他们往往会对青年们说:"好了好了,等你们上了年纪就会更明白的。"我要说:"不会更明白。最美好的思想总是在年轻时形成的。最重要的是不放弃这些美好的思想。"我也正是这样,从不放弃我年轻时形成的美好想法——所以我没有任何改变。我所有美好的情感,都是在我年轻时产生的。

1969年2月26、27日

(黄泓译)

记独立展览会

1917年冬天,规模很大的独立展览会在大中央宫举行。除了1913年的军械库展览会之外(那次展览主要是欧洲的艺术),这次独立展览会则是最重要的

---

① 独立画展,1908年至1910年间由亨利领衔以反抗学院派而多次举办的画展(肯特有作品参展)。

② 尤金·V·珀布(Eugen V.Pebs,1855—1926),美国工人运动组织者及社会主义运动的领袖。

展览活动——从规模上，从各方面讲——是美国艺术家们举办的，甚至可说是空前绝后的展览会。虽然我与展览会的大多数发起人和资助者相识(其中有几位还是我在亨利美术学校时的同学)，我也被列入主办者名单，但我在开始的一段时间里并没有参加活动。直到后来，由于W·孔拉德·阿兰斯伯(他是这次展览会最慷慨的经济资助者之一)提议，认为我在某种意义上最合适做这次展览会领取工资的专职董事之后，我才开始参加活动。于是，我离开了欧文和夏普尔(在那之前我曾回到他们的工作室)，搬进大中央宫地下室的一间办公室，第一次——也幸运地是我一生中最后一次——变成了商务董事。

我的董事职责是负责组织和行政管理；我所做的良好和令人信赖的服务，受到中央宫经理罗格斯先生的默默赞许，他后来提出要我在这次展览事务中同他合作，在我婉言谢绝他的要求之后，他在给其他董事的信中又极力推崇我，称赞我的董事工作。总而言之，当这个规模宏大的展览会向热情的公众开放时，中央宫已摆满了应征的两千多件绘画、雕塑和版画艺术作品，并且布置得井井有条。画廊来的铜管乐队，由大卫·迈勒斯指挥，演奏着热烈的欢迎曲。

多宏大的展览会呀！佳作、劣作、天才之作、平庸粗糙之作，应有尽有；所有的艺术流派，从真实的到模仿的，从原始派到拟法国抽象主义的"最后的呐喊"；"没有评审员，没有奖赏，依照字母的先后次序陈放作品"，完全是文化独立精神的物质体现；作为整体来看，这次展览会显示出，它遵循的是从自身所生发出的原则，它以满墙的荒谬和丑陋天真地表明，个人主义与社会和美学秩序的不相容性。

在展览会即将开始之际，发生了一起对展览会有威胁的事件；一个小便器作为雕塑作品送来参展。这个小便器由展览委员会中的"革命"分子——约翰·卡韦尔、沃尔特·帕克和马塞尔·杜尚以他们的名义送展，而并非他们制作。这立即引起委员会中稳健成员们(如果我这样称他们并不会模棱两可的话)的反对，但是他们的反对又遭到更为激烈的抵抗。抵抗者们声称，这件器皿在事实上就是很美的艺术品，如果以任何理由拒绝展出它，都是违背独立展览会的基本原则的。幸而由于技术性问题，这件展品的标签上没有标明小便器的创作者，最后也证明不可能了。整个展览会都显示出意识形态观念上的冲突，许多展品对此提供了大量证据——我记得，极有才能的雷蒙·杜尚－维隆有两件展

品,其中一件展品是:一个很便宜的电铃,连接着长长的电线,固定在一块墙板上,题目叫做《建筑雕塑》。立体主义在经过军械库展览会之后大量输入,此刻已蔓延开来。“这是件好事,”有次我碰巧听到委员会里的一位立体主义者说,“如果大都会博物馆里的艺术品全都被摧毁,艺术也就从立体主义重新开始。”

此次展览会在经济上是个失败;独立艺术家协会委员会开会的第一个议案,就是计划举办第二次展览,赖掉第一次展览留下的欠款。这对我来讲就够受了,我退出了独立运动。

在离开大中央宫这个话题前,让我们看看手头上的展览目录,其中有KS,“肯特,多诺西”,我们把KS读做“云彩与群山”、“方地”;肯特·罗克韦尔(纽芬兰哀歌者);肯特·小罗克韦尔《可爱的动物·纽芬兰》。我的妹妹多诺西,也已住在新墨西哥,她除了主要拉小提琴外,也还画些水彩;我的小儿子罗克韦尔,那时只有八岁,画了一张画,竟使得优秀的画家沃尔威兹把自己仅有的钱用来买下这幅画。《可爱的动物》(这题目当然也是他取的)颇有点儿传神,那些动物身上的花斑、面部神奇的微笑、拳曲的尾巴,的确与这个令人愉快的画题相符,这也是我所看到的,或梦寐以求的最合适的画题。

毫无疑问,导致这次展览经济上大失败的主要原因在于,公众对一件无疑远比一场杂耍要严重得多的事件日益焦虑,那就是:战争。只有少数人对那时已显而易见的大毁灭无动于衷;尽管试图入伙的气氛——一种强烈的亲协约国情绪——已弥漫全国,但是人民中的大多数人仍坚信总统已经作过的——“不参战”声言——这好像是继续保持非交战状态的诺言。在这次展览会开幕前夕,我受委员会之托求见西奥多·罗斯福,请他在我们开幕时讲话。我带着一封热情的介绍信(那是我的一位朋友写的,他认识总统,可我当时完全忘记呈上这封信了),通报姓名之后,立即被召见。于是,我便听了大半个小时的战争贩子的冗长讲话,他嘶哑的叫声像是来自紧张的歇斯底里,简直是疯子在口吐狂言。他想要的只有一个,那就是战争。

由于一些恶毒的传闻越来越广泛流行,使得人民中盛行的对协约国的同情变成对德国人的刻骨仇恨。我并不相信这些传闻。关于德国潜艇炸沉运载禁运物资船只的传闻——其中最著名的是炸沉“路西塔尼亚号”轮船;还有炸沉载有美国公民的敌人船只(德国人的这些攻击肯定没有预先警告);以及他们攻击

武装商船,我对这些事情的看法同我们的国务卿布莱安及一些国会参议员、众议员是一致的。我争辩说,如果默许人民进入将要倒塌的建筑物,或让我们通过并不安全的桥梁,那么政府的责任又是什么呢?正如布莱安所说,威尔逊[1]实际上怂恿人们乘英国船只,“这无疑是把妇女和儿童放在军队的前面”。我同意布莱安的看法。总之,我痛恨战争。威尔逊所声称的“权利”,在当时的情形下是个完全抽象的东西,“这不能成为要国家和民族为此流血的正当理由。威尔逊善于言辞;而我只热爱生命。也许,那些掌管我们命运的人则喜欢财富;我们的“权利”,坚持我们的通商权利,不过是带来连我们都不曾知道的财富。财富意味着繁荣。这样一来,到了 1917 年,我们在某种意义上变成了——正如已经成了今日冷战状态中的劳役一样——世界上最热中权利和最自以为是的人。金钱和“权利”结合在一起证明是不可阻挡的:我们陷入了战争。

我的艺术观

一

在我们这个时代,美国为一种抽象的、不为人理解的艺术笼罩着。关于艺术这个名词,在希望自己的作品或书籍为大众所理解的现实主义者与唯美主义者和他们的崇拜者之间,是有争论的。至于对绘画的认识——它是人们交际的手段,是一种普遍的可视语言,是无法代替的表达思想和感情的工具——有人说,一幅画可以表达比一千句话还要多的东西。艺术家既然具有这样的力量,还有什么可说的呢?人类要想听到什么?人类必须听到什么?要知道艺术家像所有的人一样,是社会的一分子,他们自觉或不自觉地反映社会对他们的要求和期望。

如果用最简单的语言给艺术家下一个定义——看来应该是:他能敏锐地看

---

① 威尔逊(1856—1924),1913 年至 1921 年任美国第二十八任总统。

到一切有价值的东西，他能深刻地感受世界上最美好的事物，为他周围的生活所激动，他在作画时可能为幸福而欢笑，也可能为悲哀而哭泣。

他高声喊道："看呀！多么美好的白天和夜晚，高山和大海，沙漠和绿色的肥沃的耕地！看那在劳动中、在欢乐中的人们吧！看他们多么高尚，多么风雅！看那宇宙，看那人类！爱他们吧！找出在你心灵中的米拉达呼喊的回声吧：

'啊，奇迹呀！

这里有多么美丽的创造！

人类是这么好！

世界是这么善！'[①]"

"什么是悲伤？——它也是生活的一部分，为悲伤而激动的艺术家，用他的作品召唤我们去同情，去愤慨，去发奋于自己的事业。对一切艺术价值的判断，要看人们对它的反应，看它所起的作用，和它对人们的生活有什么影响。索罗[②]说："一本真正的好书，要求于我很多，不光是去读它，而必须把它作为座右铭，按书中的指点去生活……应该用事业去结束阅读。"

没有比摩西对人类的《十诫》中第二条更英明的了，在这条告诫中，说到人们对待自己创造的"偶像"时，他说："不要崇拜它，也不要为它效劳。"难道艺术家描绘世界是为了让我们去爱艺术，而不是去爱生活吗？难道语言的发明是为了人们去崇尚饶舌吗？对言行准则的无耻偏离，还称得上"艺术爱好者"、"书籍爱好者"、"音乐爱好者"吗？艺术的最高目的，就是使人们更深地懂得生活，进而更加热爱生活，艺术家传达给我们火一般的热情——这正是他的责任——使我们丰富和加强对幸福和美景的向往。艺术能不能做到这点？应该，它应该做到这点。

艺术不是来源于艺术，而是来源于生活。形式以及它的内容在每一个历史时期是总的文化的反映，艺术乃是总文化的一部分。创作者的个性在极大程度上是由那种文化和他自己的经验所构成。布封指出："风格如其人。"模仿别人的风格是不可想像的，就像为了掩盖上帝给予的真面目而戴假面具一样。同样，得意地强调自我表现，可能会比一些人一味让别人听从自己而使人更不能

① 诗句引自莎士比亚的《风暴》。

② 索罗（Jhoreau，1817—1862），美国作家。

容忍。显然,真诚——这是头等的品格,艺术就具有这种品格,特别是对它不附加什么要求时,它就更具备特有的诚挚。

艺术——这是手段。用这种手段使人类的智慧、良心、人类的精神面貌有得到表达的可能,并显示和宣告人们之间的友爱。索罗和惠特曼,托尔斯泰和高尔基,他们是属于全世界的,同样,莎士比亚、但丁和塞万提斯也属于全世界,温斯洛·霍麦、列宾、康斯太布尔和透纳、伦勃朗和米开朗琪罗、贝多芬和柴可夫斯基,都属于全世界,人类是不可分割的。

但,人类不是全能的,至少在语言上我们不得不由于巴比伦之塔的不幸造建而遭到苦难。让艺术被人们珍惜吧!让它离开荒谬的手法——或者说,离开"抽象主义"的深奥之处,沿着多少年以来被尊重的方式和人们对话,大家应该帮助艺术的发展,使它保持在正确的道路上前进。由于艺术是面对观众的,观众对它保留着诚实和真挚的感情,观众也有权这样去要求艺术家。让我们回忆一下汉斯·赫利斯蒂安·安徒生的童话《皇帝的新装》吧!我们在对艺术的理解中要避开那伪善的泥坑,这伪善诱惑了国王和善良的人民。让我们在各种见解中保持诚实。就像故事中年幼的孩子。我们不要去理会别人让我们喜欢什么,只有能激励我们的艺术,才是好的艺术。

对一个艺术家来说,他所爱的不是艺术本身,而是生活。这点,人们讲得已经够多了。至于艺术,也说得不少了。

二

战争年代的狂风巨浪,使我中断了创作,我积极参与了社会活动,因此我的很多作品只是开了头,没有最后完成。这就是近年来——在我生命的最后阶段,去完成那些我没有完成的创作的原因。在版画方面,我最新的作品是书籍插图,其中包括薄迦丘的《十日谈》。

近年来,我没有把作品送到展览会去。因为在美国的各种展览会上,展出的基本上是现代派和抽象派的作品。一旦出现现实主义的画幅,就好比马儿放牧在牛群之中。在美国,把现实主义作品送到展览会去评审,是完全没有用的,

因为评审员们偏袒和喜爱抽象的作品。

近年来在这类展览会中比较突出的，是匹兹堡城卡尔涅格学院举办的国际展览会。几年前这个学院任命了一位新的院长，名叫乌沃施伯伦，他是负责管理学院内所有展览会的。他上任后立即宣布，要彻底更换艺术展览，要展出清一色的现代派、抽象派的作品。当然，乌沃施伯伦也承认，群众未必喜爱这些作品，但他补充说，群众的意见可有可无，可以不予理睬。

事情还不止在展览会上，我们那些被称为艺术评论家的先生，他们是抽象艺术的辩护士，他们宣称，艺术在任何情况下都不应该描述什么。很明显，这就在艺术中，在抽象派和其他派别，不仅是现实主义，同时也和努力于描绘生活的浪漫主义之间，造成了不可逾越的鸿沟。

作为艺术家，我从开始创作生活时起，就是坚定的现实主义者。艺术对我来说，它是描绘的手段，用来表现我热爱的、在现实生活中看到的东西。

有时，在我的版画中你们可以见到浪漫主义的甚至是象征主义的形象，但它们任何时候都不是神秘主义——如一些不友好的评论家强加于我的。我坚决反对这种对我创作特点的歪曲。我对浪漫主义的理解是——对生活、对自然界有充满激情的、高尚的态度。我对现实主义的理解是——它不只是准确地拷贝自然和生活，而是用强烈的、丰富的感情去描绘它们。

任何时候我都不会认为，像有人认为的那样，艺术应服从于一种时髦。要知道艺术家是有个性的人，他的艺术反映一定的、已形成了的观点，这种观点不会仅仅受社会时髦的影响而发生变化，比如说，受抽象主义或是某些现代派的评论家们的影响而发生变化。

真正的现实主义不可能是保守的、一成不变的。在三百至四百年前创作的画幅，真实地反映了那时的生活，我们不能丢弃过去时代的伟大传统，而去迎合那些力图肯定现代艺术中虚伪的摩登主义的所谓评论家。

我把自己说成现实主义者，指的是什么呢？我一向主张画有立体感的画面。对我说来，不存在没有形象的艺术。鲜明的艺术形象会使你忘掉创作时使用的技术。对我说来，艺术中不存在把技术作为目的的技术。举例说，在油画中色彩不能离开形象和作品的内容而存在。比如，要使天蓝色成为真正美丽的

颜色,而不是画家的画板上的色块,只有当它表达天空或水波的深度的时候,就像文学中的语言,只有当它充满内容的时候,它才和其他的文学成分一起,创造出一定的思想和形象。又如,一个人的讲话,不能简单地说它的形式有多么好,只有当它打动人们的心灵,唤起人们感情的时候,才能说是达到了目的。

我的这些想法反映在我的作品中。这些作品描绘了我在长时期内漫游世界各国时的见闻。照例,这是些非常遥远的地方——南极和北极。在那里,我不是简单地漫游,而是掌握了一系列专门的技能:当渔夫,做木匠等等。我在这种情况下生活,也增长了我观察和认识生活的才能。我到这些边远地区旅行,不单是为了收集素材,而是为了接触真正的生活,直接地、全面地观察自然界。我一向认为我的艺术是我的生活的副产品——是我遇到、感受到和对大自然及人的无限的爱,是我看到的一切。

我在创作的时候,常常希望我的作品能充分表达自己的思想和感受,我要使我的作品,不仅为艺术爱好者和艺术收藏家所了解,而且要使那些关怀我创作的广大人民大众所懂得。我一向力求于人民所能接受和了解的艺术语言。所以我的艺术语言常常是通俗的、明确的。

当我作画的时候,我致力于描绘在自然界看到的概括的形象。舍弃那些无关紧要的细节,选择那些最重要、最典型的——也就是那些激动着这个艺术家的东西。这就是我为什么这样创作的原因。如在《十一月》这幅画中,我画了住房外的景色,这景色我观察了两三年,水在冰冻前夕的景象使我产生了很多幻想。水,眼看着它变为冰块,并逐渐地和巨大的冰山相连。所以,在画面上,水,看起来是这么沉重、结实和冰凉,使大家一看就明白,水正在向冰过渡。

我在格陵兰创作《路》这幅画时,在严峻的北国,春天的苏醒和它唤起的生命的欢乐这个题材吸引了我。我努力去揭示自然界转化的时刻。

我的一些画,尽管画面很大,但都不是凭记忆或小稿画出来的,而是直接写生的。我希望鲜明、直接地表现自然界严峻的美,更准确地描绘我所能见到的一切。有时,为了捕捉形象和抓住情绪,我往往好几个小时坐在狗拉的雪橇中作画。

卡德尔

(亚历山大·卡德尔[Alexander Calder] 美国雕塑家,1898—1976)

卡德尔是第一个创造线吊雕塑的现代艺术家。

卡德尔最初是位工程师。1922 年到艺术学生联盟读夜校。1926 年到巴黎,展出了用线吊起来的小型人形雕塑。1931 年参加抽象派集团后,展出安装了发动机的抽象雕塑。以后,他又创造了不用发动机而只靠风吹自行摇动的抽象线吊雕塑。现代派雕塑家阿尔普把这种作品称之为活动雕塑。

《抽象艺术之我见》一文最初发表于《现代艺术博物馆公报》(1951 年)。

抽象艺术之我见

导致我进入抽象艺术领域,是 1930 年在巴黎参观了蒙德里安的画室。

他的墙上净是些矩形色块,这是一种符合他本性的样式,它们给了我特别深的印象。

我告诉他我要使它们动起来——他反对。我回到家里试图画抽象画——但两周以后,我还是回到可塑性材料中去了。

我想在那时,实际上从那时起,潜藏在我作品中的那种对形式的感受,已经是宇宙中的一个系统,或是它的一部分了。因为我的工作来自一个相当大的模型。

我的想法是:让一些物体分离开浮游在空间,这些物体尺寸不同、疏密不同,可能色彩、温度、围绕着它们的空气条件与环境也不同,一些处于静止状态,

另一些则以一种独特的方式活动起来。这种想法对于我,似乎是艺术形式的理想来源。

我要使它们散开:一些聚在一起,一些保持很大的距离。

就我而言,那激动人心的一瞬间是在太阳仪上产生的——为了解释星系运行,这部模型快速运动起来了;一颗行星沿着直线运动,然后突然转了个360度的转向到了另一边,再以后又回到原来的方向,重新作直线运动。

我首先要限制自己,把黑与白当做两种根本相异的色彩来使用。红色是一种与它们两者都对立的颜色——然后,最终,红色也成为另一种原色。第二类色彩和中间的阴影,仅适合于混淆清晰和显著的效果。

在使用球体和盘状体时,我打算让它们表现出应该比它们自身更多的东西。地球或多或少就是一个球体,它有一层大气包围,地面有火山,还有一个月亮围绕着它。太阳也算得上是一个球体——而且还是强烈的热能来源,即使有遥远的距离也能感受到它的热。木制的球或金属盘子也有凸面,但它们身上没有什么东西可以散发出来。

我用两圈金属丝互相作十字形相交,这对我就意味着一个球体——当我用两根或更多的铁线插入一些形体,使它们的角固定在一起时,我从其中感受到一种坚实的造型,而且在它们的角的两面,还会形成或者是凹的或者是凸的形状。我没想到要对它们加以限制,使它们看起来应该像是什么;我只不过是去感受它,在感受中渐渐辨认出它的形状而已。

然后有一些来自观念的产物就在其中漂浮——没有什么支撑物——只用了一根细细的长线,还有一条长臂做支架。这样一来,这些漂浮的东西几乎像是完全离开了地球似的。

这样,我所创造的便不再是我思想的精确产物——它只是一种随意的发挥,一件人造的接近自然的东西。

就其他人来说,至少,如果在他们当中还有一些别的什么的话,他们也只能抓住我思想中那些看来是非本质的东西。

德·库宁

(威廉·德·库宁[Willemv De Kooning]　美国画家,1904—1997)

德·库宁生于荷兰,二十二岁赴美国定居,并成为美国现代艺术的领导者之一。

早年他参加过荷兰《风格》杂志集团,后来受到比利时表现主义画家的影响。到美国以后,他的绘画曾表现出象征主义和超现实主义的影响,也追求过抽象表现手法,但他并未完全离开具象。20世纪40年代后期至50年代,创作著名的半抽象《妇女画像》,极度的变形和粗野的笔法,产生出十分强烈的艺术效果。

《何谓抽象艺术》一文最初发表于《现代艺术博物馆公报》(1951年)。

何谓抽象艺术

不管他是谁,第一个说出“艺术”这个词的人一定是有意要使艺术文字化。毫无疑问,只是由于对艺术的谈论,才把“艺术”置入绘画之中。然而有关艺术的东西除了“艺术”作为一个词是明确的以外,其他一切都是一片混沌。艺术已处处变成了文学。但我们不是生活在一个所有的事物都不证自明的世界里,我们看到了一个相当有趣的现象:许多想把高谈阔论逐出绘画的人,也仅仅是高谈阔论而无所作为。不过这也并不矛盾,因为在对艺术的高谈阔论之中,惟有艺术本身是永远沉默的部分,人们正可以大谈特谈下去。

至于我,只有一点进入我的视阈。这个狭隘、偏颇的观点有时显得格外清晰。它并非我所创造,而是原本存在的。所有在我面前展现的事物,我仅能看

清一点点。但我总是在注视着它们,并且有时也能看到更多一些。

"抽象"这个词来自哲学家的理论灯塔,而且看来是哲学家们特别光顾"艺术"时照射出来的一束聚光,艺术家们因此而被照亮。一旦它(我指的是"抽象")进入绘画,它就不再是被文字所规定的东西,而变成了一种情感,也许这种情感可以用其他词语来解释。但是,有一天某个画家把"抽象"这个词用做一幅画的标题,画面又是静物画,标题就显得相当玄妙,尽管不能算是很好的标题。由此,抽象就变得特别起来。它给了人们一种印象:人们可以凭借"抽象"把艺术自身解放出来。在此之前,艺术指的都是所有包容其间的事物,而不是指人们从中抽离出来的东西。当处在合适的心境(即抽象的、难以界定的情感)之中时,人们有时可以把一样东西从艺术中抽离出来,那就是美学——尽管现在还是把它放回了原处。今天,追求"抽象"和"空无"的画家,从前还是需要许多事物的。那些事物常常是生活中所见——马、花、桌、椅、挤奶女、透过钻石形的窗户射进房间的一束光,等等。千真万确,画家过去并非完全自由。画面上的事物并不一定是他自己的选择,而是因为他对旧有的事物做出的新见解。有些画家喜欢画由他人选择的对象,于是便被称之为古典主义画家;另一些画家力求自己选择对象,于是便被称之为浪漫主义画家。当然,他们在许多情况下又相互融合。总之,在那个时候,他们不是从已经抽象了的对象中进行抽象,而是通过把形、光、色、空间放进特定环境的具体事物之中,来解放形、光、色、空间。他们确实考虑过使事物——马、椅子、人得以抽象化的可能性,但后来他们抛弃了这个念头。因为如果他们坚持这个想法,势必会最终导致连绘画本身一道放弃。或许,"抽象"这个概念也会因此而在哲学家的理论之塔里静静死去。当这些画家头脑里冒出这种种怪诞而深刻的念头时,他们总是通过在作品中找出一副面孔,画上一种特别的微笑来驱走那些念头。

绘画的美学发展一直同绘画本身的发展处于平行状态。或是你影响我,或是我影响你。然而,在处于本世纪令人瞩目的转折点时,突然有人冒出这个想法,以为可以铤而走险创造一种先于绘画之美学。在这点上出现的分歧,导致本世纪各画派的产生。每一个流派都扬言解放艺术,并且要求异己者遵从自己的理论,然而这种种理论,大多最终都流于政治形式或精神至上主义的怪异形态。在他们看来,问题不在于你能画什么,而在于你不能画什么,你不能画房

屋,或树木,或高山。从那时起,对象题材就成了一个你可以不必要的东西。

在旧时代,当艺术家稀有而社会又大量需要时,如果艺术家思考自身在社会中的作用,只会最终相信:绘画是个极其世俗的行当。这想法常使一些艺术家放弃艺术而皈依教会,或者宁愿站在教堂前乞讨。可是,后来由于某些人创造了新的美学——一种精神烟幕,而使得从前的精神性的观点被认为是十分俗气的东西,都变得不那么俗气了。结果,后来的艺术家反而因自己对社会毫无用处而焦虑。无人理睬他们的所作所为,他们也就不再相信那种冷漠的自由。他们知道正由于那种冷漠,艺术家才比以往任何时候都较为自由。尽管他们也大谈解放艺术,但他们是以不同的方式来理解它。对他们来说,艺术自由也就是对社会有用,这的确是个奇妙的想法。他们要对社会有用,也就不再需要像桌、椅、马这类事物作为绘画对象;而是需要给绘画对象以思想,需要建造,即建造"纯粹的造型现象"。"纯粹的造型现象"常用来说明他们的信念。这种信念引来了他们的理论:人自身存在于空间的形式(即自身的肉体)是一座牢狱,它监禁着人的苦难——伴随着白天的饥饿和过度劳累,深夜才冒着大雨回到那称为"家"的可怖地方;骨子里阵阵生痛,头沉脑重——这就是对自身的意识,这就是悲痛感。因此理论家们认为,人在绘画面前被"基督殉难"的戏剧性气氛征服,或被一群人围着桌子静静饮葡萄酒的抒情气氛所打动,这都与人的悲痛感和人对自身的意识相联系。换句话说,这些美学家认为,人们迄今为止都是以自身的苦痛来体会绘画。他们自己的形式感受换得了安慰。那是一种舒适美;一座桥的大曲线之所以美,是因为人们可以舒适地过河。这样地运用曲线和棱角来创造艺术品,只会使人们感到愉快,人们与艺术品相联系的是舒适感。不过,千百万人由于想要舒适而死于战争,那又是另一回事了。

舒适的纯形式,变成了纯形式的舒适。直到那时,绘画中的"空无"部分——因为画中对象的存在使得无对象的部分成为另一种存在——总是有许多标签加上去;什么"美"、"史诗"、"形式"、"意义"、"空间"、"表现"、"典雅"、"情感"、"浪漫"、"纯粹"、"平衡"等等。毕竟,常被看做具有某种特别意义的"空无",经过他们具有计算能力的头脑,全被归纳为圆形和方形。他们天真地以为"某物"的存在是"无条件"的,无须任何"前提"。他们认为自己最终把握了艺术。然而,就是这种观念使他们在艺术上实际向后退缩,尽管他们意在进步。

由于试图使无法规定的“某物”规范化，他们连那个“某物”也终于未能保住。随之而来的是，根据他们的观念本应抛弃的陈词滥调，像什么“单纯”、“崇高”、“平衡”、“敏感”等等，又再一次闯入艺术里来。

康定斯基把“形式”作为一种形式来理解，就好像是真实世界中的一个实物，他说实物是叙事性的，因此他反对实物在艺术中再现。他想创造“无词音乐”，他追求“儿童般的单纯”，他企图找到“深层自我”，来摆脱“哲学障碍”(他为此写过一些东西)。可是如今，轮到他的言论也成了哲学障碍，尽管这个障碍到处都有漏洞。他的言论有种中欧似的佛教意识，不管怎么说，在我看来有着某种过分的通神论的意识。

未来主义的情感就简单多了；没有空间，所有的事物都应当保持流动，最后连他们自己也被冲走了，他们的理论大概可以解释他们理论消失的原因。人是机器或者是为制造机器而做出的奉献。

在伦理态度上，新造型主义与结构主义极为相似，除了一点差别；结构主义希望把艺术置入露天，新造型主义却不想留下任何东西。

我从上述流派中了解到不少东西，同时它们也把我的头脑弄得相当混乱。有一点可以肯定，这些流派都没有在我的天资里增添素描能力。我现在对他们的艺术主张已完全厌倦了。

只是因为常想起提出这些主张的艺术家，或那些追随者，才使我连带着想到这些主张。我仍然认为波丘尼[①] 是个伟大艺术家，热情的人。我喜欢利西茨基[②]、罗德钦柯[③]、塔特林[④] 和加博[⑤]，我也十分崇拜康定斯基的一些作品。但是惟独蒙德里安，这位伟大而冷酷的艺术家，没有留下任何真正的东西。

这些流派的相同观点，就是强调内在与外在的同时性。这确是一种新的“相似性”！是集团本能上的相似，它导致的结果是使新的素材变得透明和敏感，你可以完全看穿。我猜想，这也是一种“病态的爱”，而对我说来，所谓内在

---

① 波丘尼(Bollioni，1882—1916)，意大利画家。

② 利西茨基(Lissitzky，1890—1941)，俄国结构主义画家。

③ 罗德钦柯(Rodchenko，1891—1956)，俄国结构主义画家。

④ 塔特林(Tatlin，1885—1953)，俄国结构主义画家。

⑤ 加博(Gubo，1890—1977)，俄国雕塑家。

和外在的同时性，就好像冬天处在没有取暖设备、窗户破损的画室里，就像夏天在谁家的走廊上打个盹。

我的精神让我漂到哪里，我就到哪里，不一定是漂向未来，我也没有怀旧情绪。如果我面对古代美索不达米亚人做的小塑像，绝不会引起我的怀古之情，相反，我也许会更忧虑。艺术从未使我平静和单纯。我好像常常被粗俗的闹剧所包围。我不考虑内在或外在，也不会把艺术统统看做是提供舒适感的境地。我也知道在那个艺术境地的某一处，有个了不起的思想，但只要我什么时候想到要深入其中，我就兴趣索然，很想就地一倒睡上一觉。有些画家，包括我在内，并不介意坐在什么样的椅子上，也不问这椅子是否舒适。这些画家太紧张，顾不上找个合适的地方坐坐。他们不想"以某种风格优雅地坐着"。他们倒是发现，绘画就是绘画，任何风格的绘画都是如此。可以这样说，绘画在今天事实上是一种生活方式、一种生活风格。这就是绘画的形式所在。所以，所谓绘画的自由正在于绘画的非实用意义。于是，那些艺术家不求一致，但求灵感。

"集团本能"也许是个好主张，但总有那么个小独裁者想强使自己的本能成为集团本能。如今没有绘画风格，抽象画家中有自然主义者，正如所谓主题情节画派里有许多抽象画家一样。

争论常常在这些方面：科学最抽象，绘画也可以像音乐，所以不能画倚在灯柱旁的男人。这真是绝顶的滑稽。我对科学的空间——或称物理学家的空间毫无兴趣。科学家们的透镜太厚了。通过这些透镜窥见的空间，也因此变得越来越令人忧郁。科学家的空间既忧郁又无边无际。无尽的空间包容着无数片厚重、或冷或热的物质，这些物质片遵循伟大的无目的安排，在茫茫的黑暗中漂浮。我心目中的星星，是往日的星星，我如果能够飞翔，用往日的时间概念来算，几天便可到达那里。但是物理学的星星可不同，我只把它们当做按钮，只能打开空虚的帷幕。我伸出双臂去接触身体的其他部位，想搞清我手指头接触的是什么地方——那就是我作为一个画家所需要的全部空间。

当代有人认为，原子弹的光辐射将最终改变绘画概念，看见光辐射的肉眼在绝对的超脱中熔化。在那一瞬间，所有的生物都变为一种颜色。光辐射使所有人都成为天使。真可谓基督之光，既痛苦，又宽容。

我个人并不需要艺术运动。艺术运动所给予我的，我理所当然地占有之。

在所有的艺术运动中，我最欣赏立体派。立体派有着奇妙而不确定的反思基调——那是诗的氛围。在这氛围中许多事成为可能，艺术家可以发掘自己的直觉。立体派不反传统，而是补充传统。在其他艺术运动中，我所欣赏的东西都源于立体派。立体派不想成为一种艺术运动，但又实在地变成了一种运动。它有内在力，但又绝不是"暴力运动"。后来又有了个人的艺术运动；杜尚，我认为他是真正的现代艺术运动的创始人；因为他的壮举向人们表明：艺术运动为所有的人而产生，艺术运动也向所有的人展开。

如果我确实在画抽象画。那么上述看法就是我对抽象艺术的理解。坦率地说，我弄不懂"何谓抽象艺术"这个问题。大约二十四年前，我在霍波肯结识了一位德国人。他常去那里的荷兰海员俱乐部见我们，他对我们说，他只记得自己在欧洲时常常挨饿。可在霍波肯他发现了一个卖面包的地方，那里什么面包都有：法国式、德国式、意大利式、荷兰式、希腊式、美国式，还有俄国黑面包。他于是花很少的钱买了一大堆。他把面包晒干后捣碎铺在地板上，走在面包粉上就像踏着柔软的地毯。后来我再没见到他。许多年后，听到一位朋友说起曾在八十六街遇见过他。据说他已成了某个青年联盟的头儿，星期天常带着少男少女上熊山。现在他还活着，当然也有相当的年纪了，还是个共产党员。我从没能理解他，但我现在想起他时，我还有印象的就是他脸上那种非常抽象的神色。

杜　尚

（马塞尔·杜尚[Karcel Duchamp]　法国画家、雕塑家，1887—1968）

1908 年至 1910 年间，杜尚参加野兽派的艺术活动，然后转向试验性的创作。他运用未来派方法画的《下楼梯的裸女》，在军械库展览会展出，招来了攻击。后来参加了达达主义运动，开创了“现成物品”的创作方法，把梳子、线球、车轮等实物作含有讽谕性的组合，可以说是波普艺术的先导。1920 年在纽约展出《L.H.O.O.Q.》（《有胡须的蒙娜丽莎》，图㊴），又轰动一时。

下面的译文是杰姆斯·斯威尼访问杜尚的记录，收入《在美国的十一位欧洲人》中，原载《现代艺术博物馆公报》（1946 年）。

“绘画……服务于心灵”

在我 1915 年来美国之前的那些年头，我所做的一切工作都为了一个愿望：打破形式——沿着立体派所开辟的路，继续“分解”形式。但是我企求走得比他们更远——要远得多——事实上我也是朝着一个极为不同的方向。这种追求使我画出了《下楼梯的裸女》（图㊵），并且最终导致我创作了大玻璃画《被单身汉们剥光衣衫的新娘》（图㊶）。

画《裸女》的想法是由一张素描引起的。那张素描是我在 1911 年为 J.拉弗格的诗《仍在这个星球》作的插图。我原打算为拉弗格的诗画一套插图，结果只完成了三张。那时候，兰波和洛特雷阿蒙对我来说都显得陈旧了些，也太老了。我总希望新东西。马拉美和拉弗格就较接近我的趣味——尤其是拉弗格的《哈

姆雷特》。不过,拉弗格吸引我的也许是他的诗题而不是诗本身。《农业促进会》,由拉弗格写来变成了一首诗。《黄昏,钢琴》——在拉弗格时代还没有别人写过。

在为《仍在这个星球》作的素描里,画面里的人物是在上楼梯。但当我画的时候,《裸女》的想法,或者说这个题目——这点我没提及——便首先在脑海闪出来了。后来,我把这张草图给了圣弗朗西斯科的F.C.托利,他1913年从纽约军械库展览会上买下了我的《下楼梯的裸女》。

我从来就不认为《下楼梯的裸女》与未来主义有什么联系。未来主义者在本亭-珍妮美术馆举办展览,那是在1912年的1月份。当时我正在画《裸女》。而这幅画的色彩图在1911年便画出来了。的确,我认识塞弗里尼。但是那时候我一直独自画画——或者说同我兄弟一道画画。我也不常去咖啡馆。在当时,瞬间摄影正时髦。我相当熟悉穆伊布里基对运动着的马和不同角度的击剑师的研究及其摄影作品。但我画《裸女》的兴趣更接近立体派分解形式的兴趣,而不是如未来派致力于表现运动,甚至也不同于德劳内表现运动的同时性。我的目标是静态地表现运动——静态的构图表现一种形态在运动中所处的不同位置——并不想给绘画以电影效果。

把处于运动中的头简略为一根单纯的线条,我觉得这样的处理是有理由的。形态在通过空间时常会划出一条线:在形态通过时,它所划出的线条又常常被一条条的线所代替。所以,我觉得有理由把一个运动的形象简略为线条,而不是把它简略为骨骼架。简略、简略、再简略,这便是我的想法。但是与此同时,我的目标又是向内在发展,而不是向外在扩张。后来,随着这种观念,我开始感到艺术家可以用一切方式——点、线,最传统或者最不传统的表现符号——说出自己想说的东西。这样,《裸女》便自然直接导致大玻璃画《被单身汉们剥光衣衫的新娘》的出现。在《裸女》之后不久,我还画了《国王和王后》,在那幅画里既没有人体形态,也没有解剖学的分析。但人们总可以在画中看出形来;我从未把这些简略处理称做"描象"绘画。

未来主义是大机器时代的印象主义。严格说来,它是印象主义的延续,我对它毫无兴趣。我总是企图从绘画的物理性那里挣脱出来。在绘画中重建观念,我对此更感兴趣。因此对我说来,画的标题极为重要。我有兴趣使绘画为



我服务，也有兴趣从绘画的物理性中逃出来。我以为，库尔贝在19世纪给绘画引进了物理性。我更有兴趣于观念——绝非仅仅是视觉成果。我希望使绘画再次为心灵服务。这样一来，我的绘画当然会立刻被认为是"理性的"、"文学性的"绘画。正是如此，我一直试图树立自己的特点，而尽可能远离"使人愉快"和"吸引人"的物理性绘画。走这个极端，肯定会被看做是"文学性"的。我的《国王与王后》便是稗草做的国王与王后。

其实，上世纪之前，所有的绘画都是文学性或宗教性的，绘画一直服务于心灵。但是在上个世纪，绘画的这个特质便开始一点点地丧失了。一幅画越表现出感官的欲望——画也就变得更肉欲——它所得到的评价也越高。因为马蒂斯能在画中提供一种美，那么有张他的画当然是件好事。在本世纪仍然有着物理性绘画新潮，或者说至少发扬了我们从19世纪大师那里继承下来的传统。

达达派极力反对绘画的物理性方面。它所取的是形而上学态度。它直接地、有意识地卷入"文学"圈中去了。达达派是一种令我同情的虚无主义。它是逃离一种心理状态的方式——回避人们的直接环境影响，或是过去的传统影响，从陈词滥调中挣脱出来——获取自由。达达派的"空白"力对人们颇有益处。它告诉人们"不要忘记你并不像自己所以为的那样：'白板'一块"。通常，画家总是承认自己有自己前进的路标。他便是从一个路标向另一个路标发展。这样一来，他实际上成了路标的奴隶——即便是当代路标。

达达主义作为一剂泻药颇有效果。并且我认为，当时我完全意识到它的影响，也意识到一种欲望：让它作为泻药在我身上起点儿作用。我回忆起自己同毕卡比亚就这些方面有过几次谈话。他比我们当代大多数人都更敏锐。其他一些人，要么拥护塞尚，要么反对塞尚。从没有想过任何超越绘画物理性方面的东西。从不提及自由。从未引入哲学观点。毫无疑问，立体派在当时发明了相当多的东西。在那时，他们要做的事太多，而不必为哲学观点发愁；关于分解形式，立体派给了我许多生意。但我是在更为广泛的范围里考虑艺术。那时候，有许多关于四维空间和非欧几何学的讨论。不过其中的绝大部分看法都流于肤浅。梅景琪尤其为这些讨论所吸引。并且由于我们的误解，我们也正是由于这些新观念的帮助。才从传统的表达方式中摆脱出来——从我们的咖啡馆和画室里的那些陈词滥调中解脱出来。

布利瑟和卢塞尔是那些年里我最崇拜的两位,因为他们有着疯狂的想像力。金-皮尔·布利瑟是被J.罗梅斯发现的,后者是在码头边的摊子上拣到的一本书上发现了他。布利瑟的作品是对语言作的语言学分析——这种分析是通过一套不可思议的双关语来进行的。他可称是语言学领域的亨利·卢梭。罗梅斯把他介绍给朋友们。他们像阿波利奈尔和他的同人一样,举行正式的庆祝会,在罗丹放在伟人祠前的《思想者》下面,把布利瑟拥为"思想者们的王子"。

但是,布利瑟也是个凡人,现在活着,以后将被忘记。在早期,卢塞尔是我崇拜的另一位。我崇拜他的理由是因为他创造了我不曾见过的东西。这是惟一从我内心深处唤起崇敬心理的东西——它是完全独立的——与伟名和影响毫无关系。阿波利奈尔最早给我看卢塞尔的作品。那是首诗。卢塞尔认为自己是个语言学家、哲学家、形而上学者。但他仍是个伟大的诗人。

根本上由于卢塞尔的影响,我创作了《被单身汉们剥光衣衫的新娘》。从他的《非洲印象》那里,我得到普遍的方法。我同阿波利奈尔一道看他的这出戏,在表达方式方面,这出戏给我很大帮助。我立即看出,我可以将卢塞尔作为影响力。我感到,作为一个画家,受作家的影响要比受另一位画家的影响好得多。因此,卢塞尔向我指出了一条路。

我的观念贮存室里,大概收有所有卢塞尔的作品——还有布利瑟,也许有洛特雷阿蒙和马拉美的。马拉美是个伟大的人物。艺术向前发展的方向应当是:一种理性的表述,而不是肉欲的表现。我讨厌这么一句话:"蠢如画家。"

波洛克

(杰克逊·波洛克[Jackson Pollock] 美国画家,1912—1956)

波洛克是美国抽象表现主义的代表画家。他于1929年在艺术学生联盟学习,早期受美国浪漫派画家莱德的影响。20世纪30年代,波洛克注意于墨西哥画家利维拉的作品以及印第安人在地上撒灰的巫术画。40年代,波洛克的作品受到马蒂斯及毕加索以至超现实主义的影响。恩斯特利用工具进行的“滴彩”画法,经波洛克改造为一种直接用手滴甩颜料的画法,更充分地体现了自动主义的主张。40年代到50年代,是波洛克创作的盛期,他运用厚薄不同的颜料,制作出色彩缤纷的大小画幅。

下面选译的文章中,《谈现代艺术》原载《艺术与建筑》(1944年);《我的绘画》摘自《关于我的绘画》一文(1947年)。

谈现代艺术

我与(托马斯·哈特·)本顿的人共事有着重要的意义,因为它在后期产生了极其强烈的逆反效果;从这点来看,同他共事要比同一位缺乏固执的个性,提不出多大反对意见的人共事好多了。在这段共事期间,本顿向我介绍了文艺复兴艺术。……

我接受这么个事实:过去一百年间的重要绘画都出自法兰西。美国的画家

们总的说来全都没抓住现代绘画的要点(美国画家中惟一使我有兴趣的是莱德[①])。因此,如今欧洲的现代大师云集纽约,这无疑相当重要;因为他们给我们带来了对现代绘画的理解方式。我印象最深刻的就是,他们认为无意识是艺术的泉源;比之具体的画家来,我更感兴趣的是他们的这个观念;因为我最崇拜的两位画家——毕加索和米罗并不在美国……。

在30年代,独立的美国绘画这个观点曾在我国风行一时,然而在我看来,这个观点就如要创造一个纯粹的美国数学或者美国物理学的观点一样荒谬透顶。……从某种意义上说,这个问题根本不存在;或者说即使存在这个问题,也仍然是由它自身来解决。美国人就是美国人,无论他愿不愿意,他的绘画也自然地打上美国的烙印。但是,当代绘画的问题是独立于任何个别国家之外的。

我的绘画

我的绘画不来自画架。我画画前几乎从不把画布绷平。我宁愿把未绷平的画布钉在墙上或地板上。我喜欢把画布铺在硬底上。在地板上画画我更自在。我感觉自己更接近绘画,或者就是绘画的一部分。用这种方法我能四处走动,在画幅四周的任何点都能作画,并且自己几乎就在画里面。这种方法与美国西部印第安人在沙地上画画的方法差不多相同。

进一步是,我不用画家通常所用的绘画工具,像什么画架、调色板、画笔等等。我宁愿用木棍、泥瓦铲、刀子,滴撒液体颜料;或厚涂色彩加上沙子、碎玻璃及其他异物。

当我处在绘画之中时,我一时不知道自己在干什么。只有经过一段"熟悉"阶段,我才明白自己干了些什么。我不怕修改,不怕破坏形象。因为绘画本身有自己的生命,我只是尽力使它产生。当我与绘画失去联系和交流时,其结果就是一团糟。一般情况下,都是纯粹的和谐,轻松的平衡量,绘画也就自然产生了。

---

① 莱德(Ryder, Albert Pinkham, 1847—1917),美国画家,二十岁时随全家迁居纽约,基本上是自学画画,热中于搞绘画试验,曾尝试多种油料在画布上流动的效果。

威廉·赖特对波洛克的采访

赖特:波洛克先生,以你的看法,现代艺术的意义是什么?

波洛克:要我说,现代艺术无非就是表达我们所处的时代的当代意志。

赖特:古典艺术家也表达自己的时代吗?

波洛克:当然,而且表达得淋漓尽致。所有的文化类型都有表达自己当代意志的方法与技巧——中国文化,文艺复兴文化,所有的文化类型。使我感兴趣的是,今天的画家不必在自身之外寻找主题事件。大多数现代画家作画,来自另一个不同的动机。他们画画来自内心。

赖特:你的意思是说,现代艺术家已或多或少地分解了使古典艺术大作具有价值的特质,在分解之后又用更为纯粹的形式来对待它。

波洛克:嗯,好的现代艺术家是这样。

赖特:波洛克先生,就你的绘画方式,现在有许多争议的评价,关于这一点你能给我们讲点儿什么吗?

波洛克:我的观点是,新的需要自然会要求有新的技巧。现代艺术已经找到了新的表达方式。在我看来,用旧有的,如文艺复兴的或其他过去的文化形式,都无法使现代艺术家借以表达我们这个时代:飞机、原子弹、无线电。各时代都寻找自己的艺术表现技巧。

赖特:这是不是意味着,门外汉和艺术批评家也应当提高他们理解新技巧的能力?

波洛克:是的,常常有那么一点儿需要。我的意思是,那种陌生感终会消失,我以为我们会在现代艺术中发现更深层的意义。

赖特:我想,你经常会被门外汉缠着要你回答:他们应当怎样去看你的作品,或其他现代绘画?他们应当在现代绘画中寻找什么?怎样才能学会欣赏现代艺术?

波洛克:我觉得他们不应当企图在绘画中寻找什么,只是被动地看——尽力接受作品所提供的东西,不要带着先入为主的主题事件或观念。

赖特:可否这样说,艺术家的创作来自无意识,绘画也必须当做观赏者的无意识?

波洛克:无意识是现代艺术中的一个重要方面。并且我认为,无意识的倾向在欣赏绘画中也有着重要的意义。

赖特:那么,有意在抽象绘画中寻找已知主题或客观对象的企图,都会削弱对绘画本身的欣赏;是这样吗?

波洛克:欣赏抽象绘画应如欣赏音乐一样——过了一会儿之后你会喜欢或者不喜欢。不过,不要过分认真。我喜欢一类花,而另一类花却不讨我喜欢。我以为至少……应当给它们以机会。

赖特:看来一个人应当经常去看看现代绘画,想必有助于培养欣赏它的能力。

波洛克:我想当然有帮助。

赖特:波洛克先生,古典艺术家想表现他们所处的世界,并且通过再现他们那个世界的许多物象来达到这个目的。为什么现代艺术家不像他们那样去做呢?

波洛克:唔——现代艺术家生活在一个机械的时代,我们有机械的方式来再现自然物象,如电影、摄影。对我来说,现代艺术家是在表现内心世界——换句话说,是在表达力量本身,表达情感和另外的内在能力。

赖特:可不可以说,古典艺术家用再现对象的方式表现自己所处的世界,而现代艺术家是通过再现对象所作用于艺术家的效力来表达自己所处的世界?

波洛克:对,现代艺术家处理的是时间和空间,他表达的是情感而不是图解物象。

赖特:……你能否告诉我们,现代艺术是如何产生的?

波洛克:它的产生绝非无缘无故;它是那深厚的传统的一部分。那传统从塞尚开始,经过立体派、后立体派,直到今天的绘画。

1950 年

克 莱 因

（弗朗茨·克莱因[Franz Kline]　美国画家，1910—1962）

克莱因是抽象表现主义后期的重要画家。他曾就学于波士顿大学，又在英国伦敦学习过，后定居于纽约，自1951年起在黑山大学任教。

20世纪30年代至40年代，克莱因的作品属于表现主义的写实风格。与德·库宁的友谊使他转向抽象艺术。50年代以后，他创作了他称之为"素描形态"的粗大线条的黑白抽象画。奔放的笔触貌似中国书法，但他追求的是黑、白色块相互对比中的戏剧冲突或稳定节奏。评论者认为，这些幅面巨大的黑白画，多少令人想到宾州冬季的雪山与枯树构成的黑白对比。50年代后期，他也偶用色彩作画。

这里选译他与《生活与艺术》杂志记者塞弗斯特的谈话（1958年）。

谈 艺 术

塞弗斯特：在你画这样多的一系列黑与白的绘画时，你是仅仅制作黑白画，还是先用一些颜色，上面再盖上黑色？

克莱因：我一开始就直接用黑色。在画浓淡相异的黑—白画时，我对用色没有特别的兴趣，不过有时那些画给人看来好像用过颜色。有时黑色因为分量、面积等等原因，给人一种蓝黑的感觉，以为我在黑色中调进了蓝色；或者有时像棕黑色或红黑色。其实我并没想到调各种颜色，只是顺手用能弄到的任何黑色。

白色也是这样；白色当然会变黄，于是许多人注意到这点；这主要因为人们

总希望白色永不变色。我不在乎它是否会变色。只要与黑色成对比,白色终究是白色。

……颜色总是有区别的。即使相同的颜色也会给人不同的感觉。换句话说,如果相同的白色、黑色或者红色,在敷色过程中就会有变化,既不会同时干,也不会毫无变化。其他因素也会对颜色有影响,看来可以先对颜色狠下番功夫,然后再消灭它。有那么个时候,使你感兴趣的恰恰是原计划受到破坏,因此,破坏——即破坏原有形态,就成了个有趣的问题。但如果你想画画,你就得寻找某种着手的方式。

塞弗斯特:你希望自己的作品如何为人欣赏?是否希望它们使人联想到某些外在事物?你对它们给人什么感受是否介意?

克莱因:我的作品给人什么感受,我对此毫不介意。如果有人说,"这一幅画的像是桥",我对此绝不介意。许多作品都给人以这种感觉。

塞弗斯特:你画这些画到什么程度时才感觉到它们像桥?

克莱因:我喜欢桥。

塞弗斯特:那么你开始作画不久就感觉到了?

克莱因:是的,但只是因为它们看起来像桥。我的意思是……自然,如果给它们取的题目与桥联系着。当有人以文学的感受读画时,他们就会说:"他是个擅画桥的画家。"

塞弗斯特:如果有人对你说,他们从你的作品中得到的感受是城市生活情调……

克莱因:我喜欢城市生活情调,(你喜欢吗?)比之农村,我更喜欢城市。

塞弗斯特:你这样说,不正是对自己的作品做出了恰当或不恰当的反应?

克莱因:那没关系,我毕竟生活在这里——生活在纽约有二十年之久。许多年前,我背着画箱上街画画,从屋顶画俯视角度,从画室画窗外景致;所以我现在还记得写实的作品,都是画城市的景色。

塞弗斯特:你是否意识到,具体的绘画有着具体的情感基调,具体的情绪内容?有的会是愤怒的,有的会是喜悦的,有的会是悲伤的?(答:是的。)你感觉到这些吗?(答:有所感觉。)这对你至关重要吗?

克莱因:当然,其实最好是在画了一张忧郁的画之后,接着画一张愉悦的。

我的许多画中都有某些孤独感,但我并不因此以为是我生活孤独所致,应当说我喜欢某种程度的孤独,如果这些画的形式对我显示出这种孤独,那正是我想求得的某种刺激。你知道,任何构图的整体意义都与孤独和忧郁有些联系;有些东西用信手拈来的形式表达,也许会有令人沉思冥想的特质;反过来用其他形式表达,也许会被人认为相当轻松愉快。

塞弗斯特:你是正在作画时,还是在画完之后才意识到这些特质?

克莱因:正在画的时候我就意识到这些,我并不是说我一直保有这些特质,我所尝试着做的是创造绘画,使绘画自身具有具体的情感;而不是仅给予它具体的形态。

塞弗斯特:但这样你不正是试图在绘画中保留某种情绪吗?(答:对。)在作画时你能说明这种情绪吗?

克莱因:有时是这样。

塞弗斯特:那么你试图保留令人沉思玄想的特质,你也许会在绘画中搀人一些东西?

克莱因:对,加进运动感,即使形式本身是静态的也得如此。换句话说,有种特别的静态或凝重的形式,这种形式依赖于经形式而转换成的体验;于是形式就确实拥有某种情绪了。当形式有了这种情绪时,绘画才成其为绘画;反之,即使一些图画有着能引起人们极大兴趣的形式或什么的,对我来讲也还不算绘画。

塞弗斯特:在抽象表现主义那里,许多情绪出于自发;在你的绘画里,则是通过粗略的素描形态来表达情绪的。

克莱因:我更觉得绘画是一种素描形态,我喜欢的绘画就具有一种素描形态,我想像不出绘画怎能与素描的本质相分离。不管你是否径直冲向画布涂上几笔便罢,还是用某些东西……我感到,在许多情况下,素描都一直是绘画的主体——那也是达到具体绘画的初级阶段。……绘画也会发展到与素描毫无关系。

塞弗斯特:你是否感到,花上很长时间才能画完一张画?或者说,一幅画不能很快完成的话,那就简直画不完?

克莱因:有些画我要画上很长时间,从画上也看得出有些疲乏了;也有些绘画很快就完成了。你知道,画得快和画得慢都可以获得流畅感和痛快感。不过,我感觉不出这些会有什么实际意义。

奥利茨基

（朱勒·奥利茨基[Jules Olitski] 美国画家，1922— ）

奥利茨基出生于俄国，两岁时随父母到纽约定居，十七岁开始学习艺术。1940年至1942年，在美术学院学习雕塑和设计。1949年至1951年到国外游学。他喜爱伦勃朗和野兽派的艺术，但在国外期间即开始创作以色彩见长的半抽象绘画。曾和诺兰、斯台拉等色域派（硬边派）画家共同展览。1965年以后，奥利茨基运用极薄而明亮的颜料作画，其代表性作品是在平涂了底色的画布的边缘处，抹上一两条鲜艳的色彩。这里选译的文章发表于1967年《艺术论坛》。

色域绘画

绘画出自内在。我认为绘画就是由结构——外形、尺寸、基底和边线所组成——但结构又出自色彩情绪的流动。画出的色彩在绘画构成的任何地方都为人感受，感受到它的直接性——它的特质。色彩必须全面地为人感受。

绘画中有重要意义的是颜料。颜料可以是色彩。色彩建立起画面，颜料便成为绘画。涂铺画面的目的（正如视觉艺术中处理任何东西）就是构成外观——色彩，色彩对于物质的画面显出完整性。色彩在绘画里具有天生的重要意义（然而这不可用来强调任何特别的颜料或者对颜料的运用）。

我从色彩着手，色彩结构的发展最终决定自己扩张或收缩——即自己外边线的扩张或收缩。外边线是不可回避的。我把外边线所显现的线条认作图形。线条构成绘画，并把绘画与周围空间分隔开，使绘画出现在墙上（严格地说是在

墙的前面)。边线不能让人看起来像是内在的——它是色彩结构最远的延伸。因此,决定外边线在何处,这是最后的事而绝非最初所定的。

无论边线存在何处——既存在于绘画中又伸展到它的极限——它必须作为色彩结构的必然结果而为人感觉到。当绘画的边线成为人们识别色彩的最后界限时,颜料才能是色彩和图画。

近来对于绘画集中于一个方面——一种平涂色块,这种色块由边线结构规定,也不可避免地依赖于边线结构。边线即是图形呈现在表面里。(硬边线或精确的线条,不比其他类型的绘画在图形方面的要求更低。)由于颜料填充在边线与边线之间的空间里,色块便覆盖了画面。涂色屈从于图形。当内在结构为边线所控制时,色彩即使浸入生粗的画布里,似乎显出仍然在画面上或浮在画面之上。另外,我有时觉得色彩不仅在画面之上,而且处于画面之中。

斯台拉和居德

(弗兰克·斯台拉[Frank Stella] 美国画家,1936— ;
多拉德·居德[Donald Judd] 美国画家,1928—1994)

斯台拉是美国简派艺术(最低主义)的主要代表。曾在普林斯顿大学学习。20世纪50年代后期形成自己的艺术特色。他常用的手法,一种是单纯的几何形体做成凸起的平面(如L形、V形);另一种是平行的圆线和直线排成的彩色条纹。斯台拉曾用一句话说明艺术作品的意义——"它就在那儿"。

居德是美国简派艺术雕塑家。20世纪40年代后期至50年代初,在艺术学生联盟学习。60年代以前从事绘画,1963年转向简派雕塑创作,以各种材料——木材、金属等做成简单而整齐的几何形体。他的代表性作品,是竖着排列的同样大小的七个方形金属盒子(《无题》)。

盛行于60年代的简派艺术和色域绘画的共同特征是:在抽象艺术中取消作者的个性,是对波洛克、克莱因抽象表现主义画家的"大笔挥洒"、"情感发泄"的一种对抗,因此要求作品简单、清晰、一目了然,不带作者的主观感情因素。

下面选译《艺术新闻》记者格拉瑟对这两位艺术家的访问谈话(1966年)。

谈简派艺术

斯台拉:……我第一次展出作品时,考提斯就在《纽约人》杂志上写道:看到有人这么年纪轻轻地就步着三十年前蒙德里安的老路,真令人悲伤。但我自己

那时真的没有这种感觉。

格拉瑟:你是说,你感觉不到自己与蒙德里安有什么联系?

斯台拉:当然有明显的联系。人们总是会对某些事物有兴趣。而我更关注怎样更几何图形化、更简单,但我的绘画动机与欧洲几何图形绘画的动机毫无关系。我想,人们一定会将瓦萨雷利[①] 与我比较,这令我再想不出我更不喜欢的事情了……

居德:瓦萨雷利之类的作品与今天的美国绘画相比,它们之间有着极大差异。尽管它们之间在形式或别的什么方面有些相似性。就画幅尺寸来看都够谈的了。瓦萨雷利的作品尺寸较小,但更讲究构图,还有着欧洲二三十年代几何绘画的许多特质。在 30 年代,瓦萨雷利所做的是构成这种绘画特质;如今,他仍然是这种绘画倾向继续发展中的一个部分。

斯台拉:另外一点,欧洲几何绘画家们所追求的就是我称之为"关系性"的绘画。他们绘画观念的中心就是平衡。他们在画幅的一角画上什么东西,就必定在另一角加上一点儿什么东西来平衡画面。现在我们所画的"新派画",特点就是对称。肯·诺兰注重中心,我也喜欢用对称形式,但我们是用不同的方式来运用对称。这种对称是"非关系性"的。在新近的美国绘画里,我们力求注重画面中心,强调对称。但这只是为了获得一种力量,只是在画布上放置点儿东西。平衡的要素并不重要。我们并不试图摆弄我们周围的所有对象。

格拉瑟:你放置在画布上的"东西"是指什么?

斯台拉:我想你会把它描述为图像,既可是图像,也可是设计。肯·诺兰常常用同心圆;他很喜欢把这些同心圆放在画幅中央,这也是最容易处理的。他让它们置于前部,置于画布的表层。如果对事物的表层给予足够重视,又必然会去寻找对称,这也是最自然的方式。一旦采用任何类型的关系安排来构成对称,就会陷入某种可怕的矫揉造作之中,而这正是当今大多数画家所竭力回避的东西。当人们总是构造这类微妙的平衡时,更显得弄出太多的麻烦;这使得绘画变成了一种对称的弓型结构。

格拉瑟:为什么你们老是想避免构图效果?

---

① 瓦萨雷利(Victor Vasarely,1908—1997),法国画家,光效应艺术的代表人物。

居德:因为这些效果总是带有欧洲传统中的所有结构、价值标准和情感。如果这些东西对我不具任何束缚力,我就感到惬意。

瓦萨雷利的构图有欧洲传统绘画的秩序、特性及效果,而这些恰恰是我最讨厌的东西。……我并不是讨厌瓦萨雷利的画啰啰嗦嗦;只是因为在他的绘画表现出的复杂性里存在着某种特定结构,而这种特定结构所具有的许多特性令我不快。

格拉瑟:什么特性?

居德:欧洲艺术迄今所具有的所有特性。它们既难以数计,也十分复杂;不过概括起来说,就是所有这些特性都与一种哲学——理性主义或理性哲学有联系。

格拉瑟:指笛卡儿的哲学吧?

居德:正是这样。

格拉瑟:那么,你的意思是说你的艺术与理性主义无缘?

居德:很对。理性主义的艺术产生于一种事先建立的系统,一种前系统;它们表现某种特定思维形式和特定逻辑;这种特定的逻辑,作为一种发现世界概貌的方式如今正大受怀疑。

格拉瑟:受到谁的怀疑?是经验主义者吗?

居德:科学家。哲学家和科学家。

格拉瑟:那么你用什么方法代替理性系统呢?据说你的作品也是事先构思好了的,也就是说,你画画之前就已经计划好了。这不正是理性主义的方法吗?

居德:事先构思,并不一定就是理性主义的方法。二者相比,前者是个小问题。边想边做或先想后做,与行为的本质相比较就算是个小得多的问题。与"怎么做"相较而言,"表达什么"才是个大事。

格拉瑟:能否具体谈谈你的作品如何反映出反理性主义的观点?

居德:最重要的在于各部分相互毫无关联。

……人们开始将各部分相联系时,首先以为自己有着不太明确的整体——长方形画幅——和明确的各部分,这样就砸锅了。应当有个明确的整体,少要或不要局部。在他们那里,部分总是比整体更重要。

格拉瑟:你想使整体比部分重要些?

居德:正是如此,最重要的是保持对事物的整体感受。

……这并非异乎寻常。绘画朝着这个方向发展已有相当长的时间。许多人,例如奥顿伯格[1],他们的作品都注意整体效果。

斯台拉:但我们也有结构或构图要素。问题也是同样的。我仍然必须构造图画;如果人们要表现对象,也就得组织结构。我并不认为,我们的作品在所有的意义上都有根本的改变,因为人们找不出任何真正全新的构图或结构要素。我也不知道这种要素是否存在。它好像是一种人们从来未有的色彩观念。是否存在一种如对角线那样具有根本意义,但又不是对角线的东西?或者像一条直线,或者一种你难以形容的构图要素那样的东西?

格拉瑟:那么,由于你仍运用欧洲艺术家惯用的基本方法,你对回避欧洲艺术传统的构图效果所作的努力也还是有限的了。

居德:我不这样认为。我对欧洲艺术毫无兴趣,我觉得它已经完蛋了。与其说我们所采用的方法是全新的,不如说我们提供给这些方法的使用条件是全新的。……

---

① 奥顿伯格(Oldenburg,1929—),美国画家、雕塑家,波普艺术的代表人物。

诺兰

(肯尼思·诺兰[Kenneth Noland] 美国画家,1924—)

诺兰是美国硬边派画家。他曾在纽约黑山艺术学院随德·库宁等现代画家学习。1948年到巴黎。回纽约后,1953年访问女画家弗兰肯台勒,受到启发,而后采用把稀颜料流染到生画布上去的方法,即名之为色域绘画。20世纪60年代后期,制作了许多大幅的、如同色谱一样色彩鲜明的圆形、方形或三角形的色带的组合。

下面选译诺兰在自己画室中回答来访者的两次谈话(1971年)。

谈硬边派艺术

问:你画同心圆是随手画还是用卷尺画?

答:没有用卷尺,全是用画笔随手画出来的。我常常先定一条线,再画一个圆,但所有的边线都凭自测随手画出来。

问:在画条纹画时用了卷尺吧?

答:是的,画直线时运用卷尺更省事。在画地平线条纹绘画时,我才开始用卷尺作画。在那之前,许多波浪纹绘画都是随手画或用滚筒画。即使用滚筒也还是随手画。

问:你画的同心圆很柔软,而波浪纹又很硬,你是否遵循着某种设计方案画画?

答:我从一种画法转向另一种画法时,总是退回到最自由的画法上去,常常是相当粗略和随意;这样好像是随手使两种画法相糅在一起。然后,在接触一

定画幅尺寸、规格，或者一定形态实物时，我便用这种方式来处理，以把握各种画法的最后效果。

问：那是一种无意识行为？

答：嗯，既是也不是。抽象表现主义画家或以往的绘画方式使我困惑的是，画家们画画时通常早就有了大套路。莫里斯与我谈过这一点。我们那时便觉得，要使艺术达到更个性化，最好的办法是不断变化。我们发现我们的想法不同于罗斯科、纽曼和思狄尔的做法，因为他们已经构成一种自己的绘画方式，并一直照此做下去。对我们来说，抽象表现主义是一个教训：要不断变化；要学会懂得，变化不仅仅是从一张画到另一张画的变化，更是在某种程度上对所有的方式提出疑问，并退回到最初的位置上，再次重新处理所有的绘画材料。

英狄安纳和里克顿斯坦

(罗伯特·英狄安纳[Robert Indiana] 美国波普艺术家,1928— ;
雷埃·里克顿斯坦[Roy Lichtenstein] 美国波普艺术家,1923—1997)

英狄安纳曾在英国学习艺术,回国后于1956年创作硬边主义绘画,后来曾从事舞台服装设计。作为波普艺术家,他最著名的作品是《放大的"爱"(Love)字》(图㊷)。他也用木板和其他材料制造作品。

里克顿斯坦曾受立体主义的影响,后来创作硬边主义的作品。1961年受卡普劳偶发艺术的启示,运用现成的连环画和漫画进行创作。放大到两三米大的连环画上带有印刷网点是他创作的典型风格。

下面选译1963年《艺术新闻》记者史文森对英狄安纳和里克顿斯坦两人的访问记录。

波普艺术

问:什么是波普艺术?

英狄安纳:过去的二十年中艺术里所不曾有的东西,都是波普艺术。波普艺术在根本上来了个180度的大转弯,转向再现的视觉交流。……波普艺术在母腹里探索了十五年后,突然又转回到师傅那里去了。波普艺术在世界上是第二次服役。它是打开了盖子的炸弹,它是美国梦,乐观、豪放、天真。……真正的波普艺术从日常的交流过程中选择表现技巧。

问:波普艺术将代替抽象表现主义吗?

英狄安纳:从没完没了的美国新派绘画的展览来看会是这样的;从最新的

先锋派收藏家的要求来看会是这样的。从美国的室内布置装饰来看,却未必。一旦抽象表现主义的无对象问题被克服,它就会趋于像法国印象派一样,具有装饰味。对波普艺术来讲,有个粗糙和平凡的问题,这使它无法成为室内装饰美术方面的主角。

问:波普艺术将继续下去吗?

英狄安纳:给它十年时间,如果给予它同抽象主义相等的十五年或二十年时间,通过日益增长的大众媒介传播,它会弄得好些。二十年后,它就进入1984年了。

问:波普艺术是一种简易的艺术吗?

英狄安纳:是的。一位极有名望的艺术批评家曾声明,伟大的艺术必定是复杂的艺术,波普艺术显然与这种观点相反。波普艺术是瞬间性艺术。……它之于人的理解力来说,如基督殉难图一样一目了然。它所产生的兴趣之广,如它涉及的范围一样宽;它是宽银幕上的通俗剧,它不是僧侣阶层所用的高贵的拉丁文,它是低俗的。

问:波普艺术可爱吗?

英狄安纳:波普艺术的可爱在于它接受所有对象……。许多平凡、庸俗的生活方面;其他派别出于不同的美学和道德考虑,都拒绝表现或根本忽视这些方面。而在波普艺术那里,什么对象都可以成为艺术的反映物,波普艺术仍然是专业的艺术,但肯定不是为艺术的艺术,它也不是任何新达达派反艺术的表现;波普艺术的参加者不是知识界、社会上或艺术界里的那些皱着眉头、牢骚满腹的顽固派。

问:波普艺术是纯粹美国货吗?

英狄安纳:是的,美国味几乎渗入了每件波普艺术作品的骨子里。英国波普艺术最先出笼,它的产生还是受到美国的影响,根本点来自美国。美国影响席卷各大陆。法国的波普艺术只是稍加法国化;亚洲的波普艺术必将产生(请记住香港的情形)。其形式无非是蛋糕、汽水、汉堡包、放硬币的自动唱机等,这是美国神话。在可能的现象中,这是最好的选择。

问:什么是波普艺术?

里克顿斯坦:我想,我实在不知道商业美术在绘画中作为主题事件有什么好处。很难找出一张低俗至极、谁都不愿挂的画——每个人都挂过各式各样的东西。……有件东西最惹人恨,那就是商业艺术,显然人们对此是恨之入骨的了。

问:波普艺术低俗吗?

里克顿斯坦:……嗯,这是个复杂的情况;它带有我认为是我们的文化中最厚颜无耻和具有恫吓性的特征。我们痛恨所有这些特征,但是就它所具有的对我们的影响力来讲,又是强有力的。我以为,艺术自塞尚以来变得极为浪漫和缺乏写实意义,仅靠艺术自身……越来越与现实世界少有关系,更为内向。……而波普艺术是外向的,面向外在世界;它似乎要接受自身所处的环境,不管这环境是好还是坏,但至少不同——是另一种心境。……商业美术也有些适用、有效果、有活力的东西。我们也正在运用这东西——但我们确实不是在提倡蠢行,不是提倡国际性的少年骚动和恐怖主义。

问:敌对的艺术批评家说,波普艺术根本不改变自己的表现物。是这样吗?

里克顿斯坦:"改变"是个奇怪而且难用的词,它好像暗示艺术就是要改变什么东西。实际上并不是这样,艺术就只是平常的形式。……我觉得我的作品就不同于连环漫画——但我绝不能把它叫做"改变"。我认为无论从何种意义上讲,对于艺术最重要的不在于"改变"。我所做的事是形式,无论如何,"连环漫画"并不是在我所用的形式这词的意义上构成的;它有形态,但没有人使它们很好地组合起来。目的不一样,连环画的目的在于图解,我的意欲在于组合。我的作品不同于连环漫画之处,是由于真正的重点不同,无论这种差别对有些人来说是如何微不足道。差别并不都是很明显的,但都是决定性的。

克娄斯

（楚克·克娄斯[Chuck Close]　美国画家，1940—　）

克娄斯曾在耶鲁大学学习。1967年，他创作大幅正面黑白自画像，引起批评界的注意。他采取的方法是放大照片，故称为照相写实主义（亦称超级写实主义），就艺术观念来说，照相写实主义与波普艺术有某些相近之处。

下面的译文选自美国《艺术新闻》所载的访问纪要（1972年）。另外附录美国评论家林达·恰斯的一篇论文（节译），作者在理论上对照相写实主义作了较清晰的分析。

照相写实主义

问：你怎样开始画这种类型的画？

克娄斯：起因就是我开始厌恶自己从前画的画，也开始厌恶我所受的教育——在学校我是个好学生，一个优秀的学生就不得不做个循规蹈矩的艺术家。知道自己可以做些什么而获得奖励。人们说我“天分”好，那意味着我在艺术上有成就。我凭借“天分”来轻易地做出成就，我会模仿他人的艺术成就，这就算是艺术了。还有人说我“色彩感觉好”。我也不清楚这个结论的意义。大概是指我知道洋红和红色不冲突。这样一来，在相当长的时期内，我在绘画上的所谓成就无非是个人的老套子，陈腐，平稳，色彩无变化。我意识到这一点，立即放下笔，来个大转弯，决定不再画这样的画了。想干点儿旁门事，强迫自己寻找新的画法。我想到画照片，这并不是希望自己的绘画同摄影一样，而是觉

得照片用起来方便,只有通过照片,我才能捕捉有趣的形式。

问:这么说来,你是有意识地使自己与众不同啰?

克娄斯:是的,这样做并不是因为觉得自己一直在走人家的路,而是觉得自己一直局限于思考事物的一个方面。长期注意事物的一个方面会形成一种习惯,这种习惯性使自己绘画中的长处也受到削弱。看来只好另起炉灶。

问:那你怎样选择主题事件?

克娄斯:我画我的朋友,他们有这个耐心让我画,一个人对他人来讲总是有些意思的;我的朋友在我看来也有意思。这种画法的副作用就是作品都有些相似。我画朋友而不画陌生人的照片,还有一个原因,如果画得不好,我会很烦恼。画熟人的照片,结果一团糟会使我极为烦恼。

问:你的自画像如何?是为了某种特别的理由才这样画吧?

克娄斯:我画过一张二十二英尺的裸体画,背景是夜总会——最有象征意义的背景。这张画也太小;长度仅二十二英尺,所以画中的其他人物都太小。我不想画时兴的主题,但希望画幅更大些,能够画下身体的其他部分,看起来头最突出,好像只有我一个人在房子里。

问:那是你的第一张自画像?

克娄斯:是的,那实际上是摄影绘画。我留下些胶卷,都是拍摄我自己,我想看看画个头像效果如何。我喜欢这些摄影,就根据这些摄影画了幅画。它也许会叫人感觉到有什么主题,但别人的感觉与我无关,实际上画并不是真实的。

为了获得特殊效果的摄影,我遇到了许多麻烦。有特殊效果的摄影总是会引起我的兴趣:它的质感,细微清晰的景深,还有物距关系也是很重要的。我不大喜欢对象像传统肖像画中的人物,眼睛看着作画者,也不希望他们眼瞪着,好像注视着别的什么东西。如果照相机离对象相距六英尺,效果可能会好些。

问:对于艺术家根据照片来作画,似乎在传统上有些非议,你怎样看待这个问题?

克娄斯:正是这样。我认为,我们通常觉得根据照片画画,会使不同的对象在画面处理上效果大同小异。其实根据照片来作画,和当场写生一样,都会画出各不相同的效果。一些人注重实际对象所给予的感受,另一些人更相信照片提供的信息。

问:你有兴趣复制照片吗?

克娄斯:我想说明的是,根据照片来画画,我采取的观察方法与人肉眼的观察方法不一样。人眼的观察是多焦点的,对于对象有相当的适应性。但照相机是一只眼观察世界。我们只有通过照片才得知模糊朦胧的效果。照片能把朦胧效果记录下来。照相机能够记录这类肉眼难以把握的现象,也提供了一些难处理的信息。

问:你如何处理极端集中的焦点范围?

克娄斯:最初,我使鼻子到面颊的部分清晰,规定出焦点边缘。后来我想使景深更浅些,便让鼻尖模糊,这样常常是远近朦胧,中间清晰,建立两度空间焦点。第一张这种类型的画完全出于偶然,我很喜欢这种偶然效果。我感兴趣的是不考虑面颊与耳朵的联系,也不竭力规定物象的前后关系,规定物象的前后关系,不过是传统的"某物在前,某物居中,某物位后"的处理。也有种看法,只要简单地摇动一下镜头,或者焦点对准面部以产生某种关系上的变化,就能够意识到人在空间位置上前后移动。

于是在一定程度上出现物象位于焦点之外,受到改变的背景就会与物象处于同一平面,这样一来,我就得处理不同的恒定值。画出模糊朦胧的物象与画出清晰的物象,在根本上不是一回事。

问:你的绘画是否有自动构图的倾向?

克娄斯:的确如此。我固定下画幅的尺寸:黑白画同一种尺寸,色彩画又是一种尺寸。有相应的系统使头像的头部全画成矩形。头部太大,几乎到顶,占的画幅面积也大。我不想为作品伤脑筋。萌动画这些画的原因之一是,我长期为作品的成功与否担心。有顺利的时候,也有不顺利的时候;有起也有落。常常为了修改一个角落,结果其他部分全完蛋了。我常常把画画看做"急诊",一张画将将就就地画出来。我就称做"打个平局"。决定画的整个倾向,并保持这种倾向直到画完,最后就算通过了。每天我总在画上加些东西,直到完成。如果有什么不顺眼,那就是整幅画的问题。

问:你为什么又画这类色彩画呢?

克娄斯:画了一段时间的黑白画之后,又觉得自己形成了框框;于是想改变这个状况,但并不想另起炉灶,所以只做些小改变,画上些色彩。三原色能构成

全部的色彩关系，最初我喜欢用五六种颜色，现在只用三种，而且是不得不用这三种。在三种色彩中，我再没有偏爱色了。我的作品中，每平方英寸都具有这三种色彩，结果便是以从前未用过的方法调色。我觉得在绘画中最自由的是把事情的开始当做结果。

问：有些人更多地认为这是种束缚，不是吗？

克娄斯：没错，但我所制造的每种束缚，也正好提供更多的可能性让我选择。当世界上所有的事物都提供可能性时，我仅对其中的三四种事物作比较、选择。……我没有从设想的自由中受益，但一旦我决定选择相对严格的束缚时，所有的事物都对我展开了可能性。……我从来没有要去创造有趣的形式和色彩构成，因为我能想到的人家都已经做了。……现在没有创造；我只能接受主题事件，我接受这种艺术状态。但还有另一种创造，那就是“如何去做”。我发现把“如何去做”作为一种创造来看待，会更令人感兴趣。我的确认为，用上述方式研究绘画——也就是用某种个人强加的原则来研究绘画——最终会影响主题事件本身。就是这个观点支撑着我进行探索。我并不关心是画人还是画人道主义的作品。

附：论照相写实主义

林达·恰斯

照相写实主义者们由于一丝不苟地去描绘他们自己的平凡的题材而受到了同样的激烈的攻击，虽则题材上的差别是很显著的。按照以前只有贵族肖像、神话和历史题材才能使用的纪念碑式的画面规格来画普通人，这就等于是为民主原则的兴起而发表一项社会声明。19世纪的现实主义者们的绘画是充满乐观的人道主义精神的。而当照相写实主义者们致力于重新评价普通的事物时，他们所关心的是怎样去重新评价普通人的感受。

对照相机的机械的“眼睛”来说，所有的物形都同样看待，人的形象也不例外。这样一种不从人道主义的需要出发去强调人物形象的做法，可以看成一种源于照片所造成的结果，一种在日益人工化的世界里的人精神错乱的反映，这

种精神错乱,由于受各种反映媒介的支配,本身就是纠缠不清的。照相写实主义艺术在刻画人的形体时,着重于刻画一种预先录下的现实。照相写实主义者们所画的,与其说它是一种根据照片画成的图画,还不如称它为一种属于照片的图画。

楚克·克娄斯所画的那些巨幅的正面的男女头像,比之贝区特尔的那些家庭群像,人道主义的味道就更少了,因为这些头像只不过是画中的形象,而不是绘画的主题。主题则是放大照片所展现的见闻。艺术家的兴趣不在于捕捉照片中人物的性格特征,而在于如何把这种照片见闻移植到画面上去的绘制方法。其结果必定是画得准确肖似,但说不上是一幅真正的肖像画,因为被画的人和艺术家的个性都被漠然置之了。克娄斯画的所有的对象,包括画他自己本人的像在内,都是带着同样一种不可一世的神气,目不转睛地直视前方,看上去好像是在抗议我们对它评头论足似的。然而,这一点,只要多拍几张照片就行了,而不用对人物性格作更多的探索。

克娄斯在他的彩色作品中,仿照商业广告的印刷程序,用喷雾画笔[①] 按红、黄、蓝三原色分析法,一层层地喷上这三种颜色,以达到全色的效果。

在波普派的绘画中,现实变成了象征性的东西。不仅他们所选取的人工制品——那些小汽车、高跟鞋、时装胸架等等——是象征物,而且现代社会的那些具体的象征与标志,其本身就经常是绘画的题材。波普派艺术家往往满足于一种粗糙的,有时几乎是速写性的,仅仅有点儿近似的形象,因为他们所关注的不是形象给我们的视觉见闻,而是形象的含义。

虽然这两个艺术运动都是使用具象的形式去对抽象主义提出挑战,但波普派艺术家认为:不论是从艺术家对题材的主观处理的角度看,还是从否认有真正的幻觉主义的角度看,波普绘画之所以使人信服,不在于它所画的对象有真实感,而在于它体现在形象上的重要意义。尽管波普派艺术还固守着某些艺术的成法,但它还是参与了对这样一种美术的概念的挑战。由于运用了大量媒介

① 喷雾画笔(brush),国外流行的一种电子喷雾笔。体积很小,是用电子控制的压缩空气瓶为动力来喷色的。喷的是一种快干颜料的喷射剂,可以与丙烯颜料结合使用,画面效果光滑油腻。

物的形象和大量运用生产技术，波普艺术不仅在内容上，而且在概念上，对现代艺术提出了挑战。安地·瓦霍尔[①] 的意图，看来就是介乎“由汤罐头造出艺术”和“由艺术造出汤罐头”这二者之间的。

照相写实主义者则从另一方面出发，强调对客观对象、对幻觉主义绘画和对一般绘画的新的尊重。这些艺术家在绘制一幅画上的时间（常常要几个月之久），有意无意地至少是对过去波普派艺术家们似乎提倡过的任意挥写的一种抵制。虽然波普派艺术家和照相写实主义者都意识到了这样一个事实，即摄影技术的发展使视觉形象不那么值钱了，但是，过去波普派艺术家所追求的不过是指出艺术的通俗化道路，而现在照相写实主义者追求的则是恢复视觉形象的价值。

照相写实主义所描绘的对象，与波普派艺术家所画的，常常是很相似的。尤其是汽车与公路的文明，对这两个艺术运动的形象，都有一定的影响。但是，我们现在取代了波普艺术的那种堆砌罗列与借题发挥的做法，而使形象本身获得了一种独立的客观的体现。

波普派画家和照相写实主义画家所常用的另一类共同题材是食品，但他们的侧重点是不同的。食品在波普绘画中也像别的任何东西一样，倾向于表现其大量生产。而本·桑捷特所画的那些椰菜花、卷心菜、胡椒和烤面包圈，主要是为了显示出那种为食品本身的形状、质地和颜色所造成的视觉上的魅力，以及显示出为照相机所具备的从实物中引出抽象构图的能力。而他所画的这些食品之所以看上去与生产它们的土壤毫无联系，那主要不是由于桑捷特把它们当做造型艺术的象征来加以描绘，而是由于他受了照相的焦点和变形的影响。

照相写实主义者们和波普派艺术家们一样，现在已经把注意力转移到如露西·里帕德所说的“以前认为不值得注意，更谈不上用艺术来表现的一切事情”之上了，但是，波普派画家所关心的，并不是现实的这些方面的特殊性，而是它们的非人格化的共通性。照相写实主义的非人格性，则是由于艺术家对所画的物质无动于衷，虽然这种题材是不具人格的，或者甚至是大量生产的，但绝不是千篇一律的。通过把兴趣转向照片源泉和它所显示的见闻，通过难以置信的准

① 安地·瓦霍尔，20世纪五六十年代美国著名的波普派画家。

确性和细致入微的洞察力去描绘这种见闻，照相写实主义者要求我们去重新评价这种平凡而独特的事物。

照片之所以重要，不仅因为它提供了不偏不倚的观察，而且因为只有照相机，才能在我们那种往往是模糊的感受消失之前，把每一瞬间的奇妙映象捕获和隔离出来。画家利用了照相机的功能，来为我们截取和构造画面，把大自然的景象从整个空间隔离出来，并给它以时间，让它有共鸣的余地，但是对画家来说，照片是不完备的，它更多的是启示艺术的可能性，而不是艺术的完成。摄影术的发明，在当时恐怕是并没有考虑到什么幻觉主义艺术的需要的，也不会想到画家如何才能跟摄影相竞争等等的问题。达盖勒① 对他的发明，只不过说成是“大自然本身的再现”而已。照相写实主义者们劈面碰上了这样的问题。他们蔑视现代派的种种教条，这些教条反对绘画中的摹写主义，说这是“用艺术淹没艺术”，是对图画平面的否定，这些教条还反对绘画中借助另一种媒介的作用。照相写实主义者大声疾呼要在绘画中使用照片的素材，乃至利用它的幻觉主义的技术。有讽刺意味的是，他们这样做的结果，恰恰是在艺术的“原本”上与现代派挂上了勾，这不仅是如我们所知的那样，由于他们继续了对于绘画平面感的探索，而且，更关键的是由于他们明确地体现了作为一种反映媒介的绘画的独一无二的特长。

照相写实主义既利用了照片所能提供的有利条件，也暴露了这种媒介的局限性。照片的机械的表面基本上是不吸引人的，放得越大，越是如此。虽然照片能给我们一种使人乐于相信的幻觉，但这种幻觉最终是令人失望的——它缺乏实体感。在幻灯片上所能获得的那种非常强烈的深度感和鲜艳的色彩效果，主要是由于在暗室的条件下，使用了明亮的灯光照射的结果。画家则可以从另一方面用绘画的手段去创造这种光的幻觉。绘画作为一种反映媒介，在摹写物质结构与体积上，提供了大得多的可能性。由于照相写实主义者把这两种反映媒介的技术结合在一起，因此，它获得了比照片还要真实得多的效果。

① 达盖勒，19世纪法国画家，摄影术的发明者。1830年他制成了第一架“达盖勒写生机”，这就是相机的雏形。

布尔顿

(克里斯·布尔顿[Chris Burden] 美国艺术家,1946—)

行为艺术的方法类似偶发艺术。最早的著名作品是法国的克雷恩于1966年在女裸模特儿身上涂上颜料,再让她们在画布上滚动。这种艺术在美国20世纪70年代有所流行,艺术家根据自己的意念做出一种“行为”(或叫“表演”),其中可能含有某种社会意义,这一行为即是他的创作。

布尔顿是这派艺术的代表之一,他曾把自己关进柜中,又曾让人向他开枪射击。

行为艺术

萨普:你把什么看做你的重点?

布尔顿:在一些作品中,我造成一种情形以测验我对所发生的事的自我幻觉和妄想。例如《柜中》,我不知道在柜子里关着会有什么感觉,这就是我要使自己置身其间的原因。

《射击》,1971年11月19日,于加利福尼亚,圣安娜,弗·斯贝斯。

下午七点四十五分,我的左臂给一位朋友打了一枪,子弹从一支铜套长来复枪里射出,我的那位朋友站在约十二英尺远的地方。

萨普:你没想到那样做有危险吗?

布尔顿:我知道很危险,我原想到子弹在臂上只擦个小口,不会出差错,谁知不是按设想的,不过伤势不很重。

萨普:那么对你来说擦个小口或穿过臂膀都是无所谓的了。

布尔顿:是的,对我重要的只是被射击并被击中的念头。

萨普:那有趣吗?

布尔顿:是的,那是某种值得体验的事,你不遭枪击怎能体会被射击的感受呢? 看来很值得挨他一枪。

萨普:绝大部分人是不想挨枪弹的。

布尔顿:的确如此,可每天人们都从电视上见到射击,美国就是一个大的向外射击的国家,美国民间故事有一半是讲挨枪打的。

萨普:你在我们的文明中见到了许多暴力吗?

布尔顿:暴力不总是到处都有,但确实存在……

萨普:你的作品怎么算是美术呢?

布尔顿:那是什么呢?

萨普:舞台表演。

布尔顿:不,不是舞台表演,表演可就软弱多了,你懂我的意思吗? ……看来糟糕的艺术就是表演。真挨枪弹……躺在床上达二十二天之久……这里没有假装或迫使人相信的成分。如果我待在那里仅几个小时或每天都跑回家饱吃一顿,那就真成了表演了。还有,就是我的这些作品都是具有可视性的……

克里斯托

（克里斯托［Christo］ 美国艺术家，1935— ）

克里斯托生于保加利亚，早年在索菲亚美术学院学习，后在布拉格一家剧场工作。1957年到维也纳学习，次年到巴黎。1958年开始以包捆巨物作为艺术创作。1964年到美国定居。

他的著名的行动，包括用100万平方英尺的尼龙布覆盖澳大利亚的海岸，在加利福尼亚州撑起24英里的尼龙布障等。

下面选译1979年哥伦比亚广播公司记者瑟萨·帕里访问他的记录。

访问记

我有点儿害怕任何方式的概括归纳，我喜欢随便谈谈，但只是用非常明了的意思。的确，我只能谈谈我自己的想法，我自己的作品。在我的作品中，我感觉最重要的事情之一是“通过”。物质上讲，你喜欢弄清楚掩藏在下面或另一方的事物，心理上讲，你也常常喜欢弄清藏在下面的东西。有时发现自己居然认出了藏在内部的对象……

如果你拿起我所有的包裹，把它们包捆起来，它就组成一个新的形体，一个非常抽象的形体。也许你看出在这个新形体里有某些东西，就像欣赏被创造出来的新形体和新的视觉价值一样。这种猎奇感是重要的。

但也许所有这些都是第二位的；最重要的是从一种形式向另一种形式移动。紧接着穿过第一种形式从后面窥视过去。不过，后面的东西也不那么重要，重要的只是那种运动，那种过渡。

例如，当我制作《山谷帘》时，每人都知道这是幅横跨山谷的大帘布。大家都晓得山谷后面是什么。那不怎么神秘，因为在下面有一条路你可通过。当你走到一边，无法看见山谷的另一部分时，于是就走过来，你就能看见了。好了，在这里真正的、基本的、重要的事情是通过。是运动于……

当我们在堪萨斯城制作《被遮盖的走道》时，我意识到这确实是行人的作品，在这点上我更喜欢它。它是我真正意义上的行人作品之一，因为你可走在上面，可从远处看见它，也可接触它。有大约二十个盲人走到这里时，脱掉鞋子走在上面，在此之前我还从未意识到盲人也能看到我的作品，他们充满了各种感受。在那里不仅是盲人，各样的人都有。

看到人们如何走在这个不一般的表面上，我简直被弄得神魂颠倒了，但有许多无法预测的事，气候、天气、雨等大大影响了《走道》的存在。

所有作品对我们来说都是一个学习过程，这过程比物象要有价值些。

我既喜欢过程也喜欢进度，我喜欢卷入大的难题中去，这成为我作品精华的源泉，因为没有常规可循，也不能预言……

摩　尔

（亨利·摩尔[Henny Moore]　英国雕塑家，1898—1986）

摩尔是当代英国著名雕塑家。

摩尔是矿工的儿子，第一次世界大战时应征参军，1919年复员后入艺术学院学习，并获得学位。1924年访问巴黎、罗马。第二次世界大战期间，摩尔担任过随军艺术家。1948年获得威尼斯国际艺术大奖，由此而奠定了他的声誉。

摩尔的创作历程中，包括写实的、抽象的、半抽象的种种风格，他受到过立体派和抽象派艺术的影响，但给他最大影响的是古代埃及的艺术、非洲黑人的雕刻和印第安人的艺术。他最典型的风格也是带有原始意味的半抽象的作品。下面译出的文章写于1937年至1941年间。

论雕塑与原始艺术

雕塑家的目的

每个雕塑家以自己以往的经验，以对自然法则的观察，对自己的作品与其他雕刻的研究，以自己的性格与心理气质，并符合个人的发展阶段，来发现某些在雕塑中对于自己是基本的、重要的性质。对我来说，这些性质是——

材料的意义：每一种材料都有它自身的特性。只有当雕塑家直接工作，他与材料发生一种积极的关系时，材料才能加入到他观念的形成中。以石头为



例,石头质地坚硬,不应把它弄得像是一团软肉——不应离开它的构造而硬把它变弱,应该保持石头的硬度。

实现充分的三维空间:充分的空间实感的形式才是完满的雕塑表现。

只是企图在一块东西上面做出立体的形象,这会忽略雕塑的许多其他的表现力。当雕塑家了解他的材料,知道材料的可能性与构造以后,才可能在材料的限制之内,把它从一块呆板的体块变成完整的形式组合,并把周围的空间作为一个整体来设想这个组合各个不同的块面和部分,在空间关系中它们互相之间的挤压、拉力、嵌入与对抗——但又是静态的,在某种意义上说,引力中心构成其基础(即它不可能游离于自身的基础)——不过其各部分之间还具有一种显明的力学上的张力。

完整的圆雕没有两种视点是相同的。把形式充分体现出来的愿望和不对称有关,因为比起不对称,两面相同所构成的对称不可能拥有半数以上的不同视点。

不对称总与一种有机的愿望(我所拥有的)有关,而与几何学无关。

虽然有机的形式其发展趋向可能是对称的,但由于环境、生长、重量的反应,它便失去了纯粹的对称。

对自然物体的观察:对自然的观察是艺术家生活中的一部分,它扩展了艺术家对形式的认识,保持了他的新鲜感,滋养了他的灵感,并使他不仅仅以一种程式化来工作。

虽然我对人物形象深感兴趣,但我发现那些形式和韵律的原则来自对自然物体的研究,例如卵石、岩块、骨头、树木、植物等。

卵石和岩块体现了自然作用于它们的方式。光滑的、被海水消蚀的卵石,显示出石头在消蚀当中被磨损处理的样子,其中还表明了不对称的原则。

岩块显示出石头被砍斫的样子,有一种参差不齐的神经质般的块面韵律。

骨头有一种奇异的构造上的力量。从形态上说,它相当微妙地从一种造型转向另一种造型,而且每一部分都丰富多样。

树木(树的躯干部)体现了生长与力相结合的原则,它们如此从容地以一部分过渡到另一部分,并给予木雕一种理想,一种向上缠绕的运动。

贝壳体现出自然的一种坚实的力,它通过空洞这种形式表现出来(类似金

属雕塑),本身有一种奇妙的单个造型上的完整。

在自然中,造型与韵律是无限多样的(望远镜与显微镜已经扩大了这个领域),这种造型与韵律来自雕塑家所能扩展的对于形式的知识和经验。

比之于形式的质,还存在着视觉与表现的质。

视觉与表现:在作品中,我的目的是尽我所能把雕塑的抽象原则和实现我的观念结合起来。

所有艺术在一定层次上都是抽象的(在雕塑中,材料本身迫使作品从纯粹的表现走向抽象)。就作品来说,尽管设计的抽象性是基本的东西,但一种心理的、人的因素则同样重要。如果在作品中能够将抽象性与人的因素紧密结合,就一定会具有一种完美而深刻的意义。

生命力与表现力:对我而言,一件作品首先要具有自己的生命力。这种生命力并不是对生活,对一种运动,一种物理的机械行为,一种活蹦乱跳的、舞蹈着的形象等等的反映,而是意味着在这件作品中必须积聚着一种活力,包孕着一种强悍的生命与独立于对象之外的表现。作品中这种强悍的生命力与"美"这个字眼无关。

我的雕塑并不以那种希腊晚期或文艺复兴时期意义上的美为目的。

美的表现与力的表现有着完全不同的功能。美的表现只是要愉悦感官,力的表现则隐含着一种精神上的活力,对我来说,这种活力比起感官的愉悦更感动人,更为深刻。

因为一件作品的目的不是对自然的复制,那么它也就不是对生活的逃避——它是对现实的一种洞察,而不是什么镇定剂或麻醉品,不是什么高雅情趣的表现,能向人们提供愉悦的造型,能把一堆漂亮的色彩凑合起来,或者粉饰生活。它是对生命意义的一种表现,能激励我们在生活中做更大的努力。

雕塑笔记

一个雕塑家或画家经常述说自己的工作,这是错误的,这样做会削弱他的工作所需要的紧张感。试图用一种苍白、简略的逻辑精确性来表达他的意向,他就很容易变成一个理论家,而理论家的工作不过是用逻辑和言语来对相关的

概念作有限的阐述。

虽然思想中那些非逻辑的、本能的、潜意识的部分在作品中会起到某种作用,但艺术家总会有一种活跃的意识存在。艺术家不仅全身心地投入到工作中,还有一种解决冲突、整理记忆、并防止自己同时走向两个方向的意识。

而且,从自己意识的经验中,雕塑家可以向别人提供一些线索,以帮助他们走向雕塑艺术。这篇文章没有别的,只是想做做这方面的事。它并不是对雕塑艺术的一般概括和对自己发展的一般总结,而是对某些不时与我有关的难题所做的笔记。

雕塑的鉴赏依靠对处于三维空间中的形式的反应能力,这大约是雕塑在所有艺术中被描述成最为困难的一个原因。比起那些仅仅在二维空间中对平面与造型的鉴赏来说,雕塑肯定要困难得多。在人群中,“形盲”的人多于“色盲”的人。儿童初学看时,开始仅能分辨二维空间的造型,而不能判断距离与深度。后来,因为个人的安全感和实际需要,才不得不发展(部分通过触摸的手段)其粗略判断三维距离的能力,然而,一旦满足其实际需要,大部分人便停步不前了。虽然在对平面形式的感受中他们能获得值得重视的准确,但他们并不曾需要智慧和激情作进一步的努力,去理解充分存在于空间中的物体的形式。

这就是雕塑家所要做的事。他必须力求连续思考与运用存在于空间完整性中的形式。他得到这个坚实的形体,不管其体积如何,就像他一直把这形体充分把握在自己的手心一样。他要在心里从各个不同的方向把这复杂的形体具体化;他知道当他看到这一面时另一面像什么。他设身处地地考虑其重心、体块和重量;他把这个体积作为一种空间来领会,而这空间不过是形体在空气中的置换。

一个对雕塑有敏感的观察者,必须学会把形体作为单纯的形体,而不是一种描述或记忆来感受。举个例子,他必须把一只蛋仅看做一个单纯、坚实的形体而排除它可作为食物的含义,或它将变成一只鸟这类文学性的想法。这也包括那些贝壳、坚果、树干、鸟、蓓蕾、云雀、瓢虫、宽叶香蒲、骨头等类形体,从它们这里可以继续欣赏到更为复杂的形式或各种各样形式的组合。

自从哥特式艺术以来,欧洲的雕塑已经变得长满了青苔与杂草——那些全

然掩盖造型的各种表面累赘。去掉这些累赘并一再给我们以造型意识,正是布朗库西的主要使命。这种做法使他不得不专注于非常单纯与直截了当的形体,以保持他的雕塑,比如说,像是一个圆柱体般的简练。他还简化并抛光这个形体使其显得益发高贵。布朗库西的作品,除了自身价值外,对于同时代的雕塑发展还具有一种历史的重要性。但是,现在恐怕不再有必要把雕塑局限在单个的(静态的)形式组合了,我们能够开始发展了,能够把几种不同趋向、尺寸与部分的形态有关联地组合起来,变成一个有机的整体。

尽管我对人物形象有着浓厚的兴趣,我还是得给予自然形态以极大的关注,像骨头、贝壳、卵石等等。有几年时间我常常去一处海滨——在那里,每年总有些新的卵石吸引我,虽然这些卵石就躺在卵石堆里,可一年前我却不曾见过它们。在海边漫步时,我从身边成千上万颗卵石中仅能挑出使我感兴趣的、有形式感的部分,可如果我坐下来一把一把地对它们进行精选,事情就变得完全不同了。给我心灵以时间,使它有准备来接受一种新的形体,我便能进一步扩展对形式的体验。

有些普遍的形体,每个人都能下意识地接受它们,如果人们不是有意识地将这些形体拒之门外的话,他们也能感应到。

卵石显示了自然作用于它们的方式。我捡到一些卵石,上面正好有空洞恰如其分地穿过。

一开始就直接在硬而脆的石头材料上工作,因为缺乏经验,同时过分看重材料本身,生怕弄坏了它,结果常常只敢在表面上像浮雕似地雕雕凿凿,而失却了那种雕塑的力量。

如果对石头这种材料有更多的经验,那么,就可以在一件完成的作品中保留材料的那种局限,也就是说不削弱它的构造特性,并把它从一块呆板的体块变成完整的形式组合,这个组合,还要将它在空间关系中各个不同的尺寸和体积统一起来。

在石头中穿一个洞而丝毫不削弱它的力度——当然,这个洞的大小、形状和走向是有考究的。从一种拱形原理来看,这个洞恰好能保持石头的力度。

第一次在石头中穿洞是一个启示。

这个洞能把这一面与另一面连结起来,构成一种直接的三维空间。

一个空洞与一个坚实的形体有着同样的造型意义。

作为一种有意味的、经得起推敲的形式,仅仅带有空洞的石头也可以构成一座立在空中的雕塑。

空洞的神秘性——与那些在山脊和悬崖上具有不可思议的力的岩洞是一样的。

所有的观念都可以找到一个相应的体积来表达。

一些好的石料总要在我的工作室里放一段时间,因为虽然我已经有了能适合这块石料的想法,但它的体积大小却不甚理想。

体积的大小与现实中用英尺和英寸来丈量的实际体积无关,而与视觉相关。

一件雕刻可以做得比实际对象大好几倍,但给人的感觉仍然是渺小的——相反,一件只不过几英寸高的小雕刻,却可以使人觉得它是很大的,具有一种宏伟的气派,因为在视觉中它是巨大的。例如米开朗琪罗的素描或一幅马萨乔的圣母像和阿尔伯特纪念堂。

然而现实中物体的体积大小有一种情感上的意义。我们把每一件事都和自己的身长联系起来,我们对体积大小在情感上的反应受到了下述事实的制约:即一般人的身高均在五尺和六尺之间。

如果把那座有名的史前巨石群按照比例做成一个只有其十分之一的精确模型,石块的体积比我们还要小,结果就会丧失它全部的感染力。

雕塑比绘画更要受到实际尺寸的限制。绘画可以用画框来隔开周围的环境(除非要为一个装饰目的服务),这样一来,它的尺寸大小就随意多了。

假使实际条件,像材料与运输的费用允许的话,我自然乐意去做一些比我平常做的要大得多的雕塑。那种介乎平均数之间的常规尺寸,不足以把观念从乏味的日常生活中分离出来,只有非常小的或非常大的体积才能被赋予相当的激情。

近来我一直在乡间工作。在那儿,我是在露天雕刻的。与伦敦的工作室相比,我发现露天雕塑显得更自然,就是需要较大的尺寸才行。把一块巨石或大木块随意搁在田野、果园或花园的任何一个地方,你很快就会发现那是恰如其分而又振奋人心的。

我的素描主要是雕塑的一种辅助手段——一种为了雕塑而酝酿思想,探求其内在含义和整理自己的观念并发展它们的方式。

虽然素描跟雕塑相比是一种低层次的表现，但我发现对于那些还来不及做成雕塑的观念，素描是一种有用的表达方式。我把素描作为研究和观察自然形式的手段来使用(例如日常速写，骨头、贝壳的素描等等)。

有时我画素描仅仅为了寻开心。

不过经验已经告诉我，不应该忘记素描与雕塑之间的不同。一张看起来是满意地表达了雕塑观念的素描，在变成雕塑时总会有些改变。

有一个时期，不管任何时候我都要为雕塑画些素描，我尽量用素描来画一座相当逼真的雕塑——这自然要用一种逼真的手法，也就是说要画出照在物体上的光。但现在我发现，为了雕塑而画的素描往往使素描成了雕塑的替代品，既减弱了做雕塑的愿望，也可能使雕塑变成素描毫无生气的翻版。

现在我站在一个广阔得多的素描领域里，在这里，我的素描只是对雕塑的一种说明。我用线条和简单的调子画素描，没有光线和分面所造成的三维空间的幻象，但这并不意味着在视觉中我的素描仅仅表现三维空间。

在我看来，抽象主义与超现实主义之间的激烈争吵似乎没多大必要。所有好的艺术都包含着抽象与超现实的因素，正如它们都包含着古典与浪漫的因素一样——像常规与破格，理智与想像，意识与无意识。艺术家个性中的这两方面一定会起作用的。我以为不论是雕塑还是绘画，最初都可能从随便哪一端开始。就我自己的经验来看，有时我画一张素描时并不带有一个预先要解决的问题，我只不过想在纸上用铅笔涂画一下，我完全是无意识也无目的地画上线条、调子和形状。然而，这素描作为我思想的一个产物，一旦发展到某一程度，思想就开始变得有意识，散漫的想法开始凝聚起来，然后，一种制约和秩序就开始产生了。

有时，在一块知道其体积尺寸的石头上，我会从一个主题着手工作，或者从解决我自己提出的一个雕塑难题开始，然后便有意识地寻找一个能表达我观念的有序的形式关系并把它构造出来。可是，如果作品所要表达的比仅仅做一座雕塑的还要多，那种无从解释的跃动就会在思想的进程中产生，想像力就要起到它的作用。

在我所说的关于造型与形式的话中，似乎暗含着这样一个意思：形式就是

形式自身。这是不确切的。我很清楚地知道与形式有密切关系的和心理上的因素在雕塑中所起的巨大作用。形式本身的内涵和意义,很可能得之于数不胜数的那些与人的历史不可分割的东西。比如说,一系列的形式之所以能表达那种成熟的、有着丰硕成果的思想,是因为我们生活着的这个地球,我们周围的那些女人的乳房和为数众多的各类果实,这些东西的形体之所以重要,就在于它们构成了我们知觉习惯的背景。我认为在雕塑中那种人道主义的有机因素,必将形成一个重要的基础,并给予雕塑以生命的活力。在我的头脑中,我所做的每一件独特的雕刻都要具有人类的,或者,偶尔是动物的特征和个性,正是这种个性制约着对雕塑的设计和它的形式,而且,这种个性的发展还左右着我对作品的满意或不满意。

我的目标和方向看起来是和这样一种信念相一致的,虽然用不着去依赖它们。我的雕塑越少客观反映的成分,就越不用去模仿事物的外表。不过,这样一来许多人就会把我的雕塑说成是抽象的了,其实,我只不过相信,在这方面我能够最大限度地使我作品中的人类的心理内容愈加坦率与强烈罢了。

原始艺术

“原始艺术”这个词,习惯上通常包括那些历史上不同时期、种族、社会与宗教系统的产物。在一个最广泛的意义上,它似乎指除了欧洲与伟大的东方文明之外的绝大部分文化。虽然我并不十分喜欢用“原始”这个字眼去叙说艺术,不过,既然对于许多人来说,这个字所表明的意思并不是指那种完善的成就,而是指那种低级粗糙、毫无能力和仍在愚昧中摸索的状态,我也就应该这样来使用它了。其实原始艺术比这含义要广泛得多:它创造了一种直率的叙述方式;它一开始就和自然力不可分离;它的单纯质朴来自一种直接而强烈的感情,这种单纯质朴与那种时髦的、仅仅为了填补自己空虚的所谓单纯质朴不一样。像那种美的、真实的单纯质朴,本身就具有一种不自觉的价值,它是这样自然,并不以自己的价值为价值。

所有原始艺术最显著的共同特征是它强烈的生命力。这种生命力是它们的创造者对生命的直接而迅速的反应。对于他们来说,雕塑和绘画不是什么深

思熟虑和学院气十足的活动，而是一种表达强有力的信仰、希望和恐惧的方式。这是一种已经变成被漂亮的表面装饰包围着的艺术之前的艺术，是一种灵感已经萎缩在技巧的骗术和自以为是的理智中的艺术之前的艺术。除了它自身的永恒价值以外，对它的认识还制约着后来在那些所谓伟大时期里发展起来的、更充分更真实的欣赏能力，同时表明艺术是一种普遍的、持续不断的、不分过去与现在的活动。

一切艺术都有其“原始”的根，此后它们就逐渐衰落了。这一点倒能说明为什么一个“伟大”的时期，例如希腊伯利克里时期和文艺复兴时期，总是紧跟在一个原始时期后面兴起，然后就缓慢地衰落下去。虽然菲狄亚斯有意识地追求自然主义，但那种希腊古风时期雕塑的基本原则，却在菲狄亚斯时代通过他的雕塑得以贯彻，并具有一种真实的特征；同样，对于马萨乔来说，早期意大利艺术的传统只有溶化在他的血液里，他才在追求写实主义的同时，还保留着一种原始艺术的崇高与单纯。由此看来，今天在艺术家和公众中逐渐增长起来的对原始艺术的欣赏，便是一种相当有希望和非常重要的信息了。

除了法国、意大利、西班牙的一些原始艺术藏品外，我自己关于它们的知识，全部是在过去二十年间不断地参观大英博物馆时所得。现在该博物馆已经关门了[①]，谁都会更清楚地意识到它已经暂时失去了什么——它失去了对过去丰富的、范围广泛的艺术品的收藏能力，尤其是原始雕塑。凭着对博物馆中几个画廊的模糊回忆，我还是能阐述我所相信的作为原始时期的那些伟大意义。

因为对埃及雕塑的那种宏大印象，和由此产生的、我们都熟悉的希腊与文艺复兴的理想最为接近，我的参观便自然而然地主要从埃及画廊开始。然而，看过一次以后，除了古王朝那一部分外，我对它的兴趣就减少了。我觉得大部分埃及雕塑太过程式化与神圣化，其晚期又趋向一种明显的学究气，过分热中于钝重而庞大的体积。

靠着埃及画廊旁边的陈列室里，陈列着亚述人的浮雕——内容是描述一场盛大的围猎狮子的战斗。而另一边则是希腊古风期的展览馆，里边有一些真人大的妇女形象，她们轻松地坐着，显得既自然又高贵，完全像亨得尔[②] 的音乐一

① 此文写于1941年，正值第二次世界大战期间。

② 亨得尔（1685—1759），英国著名作曲家。

样。再过去有一条楼梯直通灯光暗淡的地下室，地下室里存放着伊特鲁里亚人的石棺，石棺上的人像极其动人，等什么时候博物馆重新开放时，那形象一定会放射出更加动人的光彩。

沿着楼梯上到埃及画廊的顶层，那里放着一些苏美尔人的雕塑，有些作品像公牛般有力，凝聚着一股生气，与陶器和花瓶陈列室里的早期希腊、伊特鲁里亚人艺术的生动性相去甚远。在史前和石器时代那间展览室里，一条铁梯引向一处房间，里边陈列着旧石器时代的雕塑残片，是两万年前的产物了——一件可爱的、尚不成熟的少女头像雕刻，这件雕刻很小，与一个人的拇指甲差不多大。在它旁边是一些妇女的形象，这些形象做得很逼真，富有形式感，但并不模仿对象外表，与新石器时代那种更为程式化的二维平面与独创的设计大为不同。

最后到了人种学馆，那里有许多面貌各异的雕塑（黑人、大洋洲各岛屿、北美洲与南美洲），它们摆得没有条理，全都挤在一起，像是一堆堆在旧船具店里的便宜货，等我看了至少有一百次以后，我才发现一些以前不曾见过的雕刻。在这些雕塑里，黑人艺术是最庞大的一部分，除了贝宁青铜雕塑以外，其余主要是木雕。从这些原始作品中，第一个显而易见的艺术原则是材料的真实性：艺术家显示出一种对材料的直觉上的理解，把握它的可能性与对它恰如其分的处理。木头具有一种含纤维质的、坚韧的稳定性质，即使被切成薄片也不会断裂。黑人雕刻家还有一双自由自在的手，只要他愿意，他就可以在两腿间留一个空间，把人像的脖子拉长。比起许多以石头为主要材料的原始时期的艺术，这种由各部分组合起来加以完整体现的黑人雕刻，就显得更加具有三维空间的特性了。黑人和其他原始民族一样，性和宗教是他们生活中两个主要的互相影响的灵感来源。许多黑人雕刻与现代的圣歌很相像，但没有他们那种感伤情调。黑人雕刻含有一种痛苦，一种静默的忍受和顺从不可知的神秘力量。从它们的动作中可以看出，这是一种宗教的、向上的、直立的精神，像树一样，向天空伸展它的枝叶，而那粗大弯曲的根却牢牢扎在土地上。

博物馆来自美洲的作品中，墨西哥艺术的表现手法特别好。我一看到墨西哥雕刻，就觉得它真实而精彩，这可能是因为我碰巧在这些作品中很快就发现到一些非常熟悉的东西，它们很像我还是小孩时在约克郡教堂里看到的那些11

世纪的雕刻。以我的意见而论，这些雕刻的“石头特性”，我指的是它们那种材料的真实，那种巨大而不失其灵巧的力量，那种令人惊讶的形式创造的多样性与丰富性，那种走向完整的三维空间的形式观念，都达到了其他任何时代的石雕所不可超越的高度。

不少大洋洲岛屿都形成了他们在视觉形式上与众不同的雕塑风格。新几内亚群岛的雕刻在夸张其用线的精细和鸟形的人头方面，与加罗林群岛的努阔罗雕刻那种平淡无奇的头部和单调的平面形成直接对照；马克萨斯群岛的那种木然的石像和复活节岛的被削掉棱角的迟钝形象正相对应。把大洋洲艺术与黑人艺术作个一般性比较，则大洋洲艺术较为真实，较少暧昧的东西，不过它们大都更为平面化，更关心类型的制作。还有新爱尔兰的雕刻，除了自身非道德的力量外，它们有其独特的空间观念和封闭形式。

然而，从独特的、具有怪异特征的原始风格的形象中，我们可以明显地看到一种通用的形式语言。通过原始人对雕塑敏感的直觉作用，在不同地区和不同历史时期里，相同的造型和形式关系却通常用来表达相同的观念，结果是很可能在一件黑人作品和斯堪的纳维亚人的雕刻中，一件斯科拉的科群岛的石像和努阔罗的木头小雕像中见到同样的视觉形式。随着进一步对大英博物馆里全部藏品的熟悉，我越来越清楚地意识到，那种存在于艺术中的追求肉体美的理想化倾向，那种来自希腊5世纪的理想化倾向，仅仅是雕塑领域里主要传统的派生物，而我们欧洲的罗马风格和早期哥特式风格，作为一个例证，也是一条主要的线索。

原始艺术对于历史学家和人类学家只是一种资料的源泉，但如果从理解与欣赏来看，观察它们比知道原始人的历史、宗教、社会习俗更为重要。了解一点儿这种知识或许是有用的，它能使我们更容易理解。同时，把一些有趣的、主要的资料写在标签上，并把标签放在博物馆的雕刻旁边，这有个用处：让观众在全神贯注之余休息一下。但所有真正的需要是对雕刻本身的反应。这些雕刻，无论它们什么时候创造出来以及用什么方式创造出来，一旦创造出来，就有其自身独立的、恒长的生命；对于那些具有开放与相当敏感的心灵来感受这些雕刻的人来说，它们今天与其完成之时一样，都保有那种充分的雕塑意义。

贡布里希

（恩斯特·贡布里希[Ernst Gombrich]
英国美术史家、美学家，1909—2001）

贡布里希是当代最有影响的美术史家、美学家。

他既善写作深入浅出的史论著述，又善开创性的高层次理论探讨。他的《艺术的历程》一书畅销欧美，再版十余次。另外著有《艺术与幻觉》、《规模与形式》、《象征的形象》等。

《产生现代艺术的一些因素》译自《艺术的历程》(1969年)的最后一章。

产生现代艺术的一些因素

从某种意义上说，艺术史上这种新的好尚，是由许许多多因素造成的艺术和艺术家社会地位改变的结果。我想列出如下因素试为结语。

一、首先，这当然关系到人人都体验到的发展和变更。我们已看到，人类的历史一个时期接着一个时期地发展到我们这个时代，而且还要走向未来。我们知道有石器时代和铁器时代，有封建时代和产业革命；我们对这种发展的看法未必是乐观的；或许我们会觉察到，这种一直带我们来到这个“空间时代”的不断的变迁，其所得相当于所失。不过自19世纪始，对于时代前进是不可抗拒的看法已根深蒂固。人们觉得艺术和经济、文学一样，卷入了这一无可挽回的进展。确实，艺术被视为“时代的表现”，特别是艺术史的演进，更扩展了这样的信念。当回顾历史时，我们岂不感到一座希腊神殿、一座罗马剧场、一座哥特大教堂或一座现代的摩天大楼，各自表现着不同的心理状态，象征着不同类型的社

会？如果这意味着希腊人不可能建筑洛克菲勒中心，并且也不会想到去修建巴黎圣母院，自然包含有某些真理。不过，这通常指的是他们那个时代的条件，或者所谓的时代精神，必然要在巴特农上开出花朵；封建时代则必然要创造大教堂；而我们注定要修建摩天大楼。从这种我不敢苟同的观点来看，不接受自己时代艺术的人，无疑是既愚昧又低能的。于是，这就进而使得任何风格或试探都应称之为“当代的”。而批评家则感到理解和抬举它是自己的义务。正是由于这种“变迁”的哲学，使批评家失去了批判的勇气，而变成了一个编年史的记录者。人们曾举出早先受批判的倒霉的失败者，后来又被承认为新风格诞生的事例，来证明批评态度的靠不住。特别是印象派起初遭到拒绝而后名声大振赞扬四起的事实，使人们发怵。于是出现了这样的传说：一切伟大的艺术家总是在他的时代被否认和嘲笑。这就使今天的公众尽力做到再也不去否认和嘲笑任何东西。“艺术家是代表未来的先驱者，可笑的不是他们，而是不能鉴赏他们的人。”——这种观念至少控制了相当多的人。

二、第二个造成这种局面的原因，也关联到科学和技术的发展。我们都知道，现代科学的概念常常是看来十分玄奥和不可理解，而事实却证明了它的价值。如今，很多人都会想到的最突出的例子当然是爱因斯坦的相对论；在时间和空间的观念上，它显得与一般的感觉如此相异，可是它得出的关于质量和能量的方程式却产生了原子弹。艺术家与评论家两者皆受到科学的力量和威望的震慑，不仅由此获得了在试验方面的正常的信心，而且产生了对于所有看来玄奥的事物的不大正常的信心。可是，天晓得，科学与艺术之不同，在于科学家是把看来玄奥的东西以合理的方法与荒谬区别来看；艺术的批评家却没有如此明确的鉴别力。何况，他还感到不可能有时间去考虑某种试验是否是有意义的。他真要这么做，就会落后于时间。这一点对于过去的批评家或许是无关重要，可是今天普通的信念是，如果还抓住过了时的东西，就一定会碰壁。在经济上，我们常常听到“适者生存”的说法，人们必须保持“开放”的态度，并给新方法以发展的机会。任何一个工业家都不愿意戴上“保守主义”的帽子。他不仅必须跟上时代，而且还必须让人看到他是跟上时代的。能保证这一点的办法之一，是在他宽敞的客厅里挂上时髦的作品，越革命越好。

三、在当前条件下出现的第三个因素，初看来似乎与上面讲过的相反。因

为艺术不仅要求跟上科学技术的步子，而且它还要求从这个“巨魔”逃避开来。正如我们看到的，出于这一原因，艺术家们越来越避开理性和机械化。很多人拥护某种神秘信念，因而强调自动主义和特殊个性的价值。确实也不难理解，人们是多么害怕现代生活强加给他们的机械化、自动化、过度的组织化和标准化，以及他们必须领受的愚钝的盲从主义。艺术似乎是惟一的天堂。在那里，随心所欲和个人的奇癖不但是允许的，甚至是被看重的。自从19世纪以来，不少艺术家曾宣称，他们为了反对窒息人的习俗，用逗恼资产阶级的手法进行了有效的战斗。天晓得，在此同时，资产阶级却觉得这种“逗恼”倒是非常好玩的。正像我们看到一个人拒绝活下去，可是仍然要在现实世界找一个位置而感到好玩一样。假使能用不被震惊和不觉惶惑表明自己毫无偏见，岂不也是一种“提高”？就这样，在讲求科技效率的世界和现今艺术的世界之间，就取得了共存。艺术家可以退居到他私人的世界里去，以神秘的诡思和童年的梦幻去思考他自己。贡献出，或至少是向公众提供关于艺术的概念。

四、这类艺术的概念，尤其借着对艺术和艺术家的某种心理学的臆测，而被大肆渲染。这就是有关“自我表现”的概念。它可远溯至浪漫派时期，还有弗洛伊德的发现所产生的深刻印象，后来应用于艺术与内心苦闷的直接的连接，可能较弗洛伊德走得更远。当与日益增长的“艺术是时代的表现”的观念相结合后，可以导致如下结论，即艺术家的完全失去自我控制，不仅是他们的权利，而且是他们的责任。若说这种情感爆发的成果看来并不可爱，那是因为我们的时代就并无可爱之处；只有正视这个无情的事实，才可帮助我们从困境里解脱出来。相反的意见是，惟有艺术，才可能使人在这个极不完美的世界上看到一点儿完美，也即普遍所说的“逃避现实”。对于心理学兴趣的增长，确曾驱使艺术家及其观众去探索人类内心中过去被视为可厌的和受禁止的领域。而希图摘掉“逃避现实”的帽子的人们，又特意把目光注视于在过去的时代里人们避开的那些东西。

五、以上所列举的四点，其影响及于文学和音乐者并不少于绘画和雕刻。而接下来我要考虑的五点，是特别属于艺术创造方面的问题。由于艺术较其他的形式，在创造中更少依赖中间的媒介物；书籍必须印刷和发行，剧作和乐曲必须演出，它们对特定设备的需求在一定程度上限制了走极端的试验。而绘画在

所有的艺术中却表明,它最易于进行极端的革新。假使你不愿用画笔,尽可把颜料泼上去;假使你是位新达达主义者,你完全可以把一堆垃圾送到展览会上去试试评选人的胆子。不管怎样做,你都让人觉得"挺逗"。当然,归根结底艺术家还是得要媒介物——要画商去展出和抬举他的作品。不用说,这就有了个问题,至今我们所说到的影响,似乎针对画商更多于针对批评家;画家的作用是他能够专注于革新的气温表,看准了潮流和冒出来的天才,买中了优胜的马,不止他自己走了运,连他的雇主也感谢他。保守的老一辈评论家们常抱怨说,这些"现代派艺术"全部是画商们的骗局;不过,画商们要求的是赚钱,他是市场的奴仆而非主人。也许在某些时间里,准确的估计可能使某位画商具有了造成或毁掉声誉的权威和力量。不过,画商却不可能决定整个变革的风气,就像风车不能改变风向一样。

六、艺术的教师则有所不同。我认为在当代的情况下,艺术教育似乎是十分重要的第六点因素。正是从对儿童的艺术教育中,现代的教育首先出现了革命。本世纪之初,艺术教师们开始发现,如果他们摈弃了传统的、束缚精神的训练方法,将会取得大得多的收获。当然,自从印象主义和"艺术创新"取得成就时,传统的方法已开始受到怀疑。这一解放运动的先驱者是维也纳著名的弗兰兹·赛兹克(1865—1946),他要求自由发展儿童的天资,直到他们具备艺术诸种准则的评判力。他获得的效果如此惊人;儿童作品的天真和魅力,竟成了专业画家妒羡的对象。加上心理学家们又强调了儿童在作画和造型时所体验到的那种纯净的愉快。正是首先在艺术的课堂里,不少人议论起"自我表现"的问题,今天我们理所当然地用"儿童艺术"这种说法时,根本不去考虑它与整个传统的艺术概念有多少矛盾。观众里也有相当一部分人,在这种熏陶之下养成了新的容纳力。他们很多人都能从欣赏自由创造中得到满足,并把作画当做一种消遣。这样一种业余艺术家的迅速增长,必然会多方面地影响于艺术。而同时也引起了艺术家们对此进一步的关心。许多专家仍然积极地强调艺术家绘画的手笔与业余者之间的不同——也许深奥的笔触可以说明一些问题。

七、到此自然就会导致第七个因素了,它本可列为第一点的——摄影的普及成了绘画的敌手。过去的绘画不仅一向把模仿自然作为全部和惟一的目的,而且正如我们看到的,和自然的连接为艺术提供了归宿。多少世纪以来,艺术

家们孜孜以求的就是回答这种需求，而在批评家，至少有了外在的标尺。诚然19世纪初期照相术即已出现，可是早期的情况与今天却无法相比，如今西方每个国家的照相机至少要以多少百万计；而在每一个假期中，拍摄的照片可以亿兆计。其间必然有大量出色的镜头，或美丽而诱人，如画出的肖像。因此，难怪"照相式的"说法，在艺术家和艺术欣赏的教师中间就成了个贬词。这种贬抑的理由或许有时是不确切不公正的，但关于艺术在今天是否有必要再现自然的争论，很像是有道理的。

八、作为第八个因素，我们不可忘记，世界上还有相当的一个部分，在那里艺术家是不准许进行探讨和选择的。俄国所解释的马克思主义的理论认为，所有20世纪的艺术试验，只不过是资本主义社会衰落的征兆。而共产主义社会的向上的征兆，则是通过描绘欢笑的拖拉机手和坚强的矿工来颂扬生产愉快的艺术。显然，这种自上而来的控制艺术的意图，确使我们意识到我们所享的自由之可贵。不幸的还在于艺术被拉上了政治舞台，变成了冷战的武器；假如不是为了造成机会让自由世界与集权政治之间显出鲜明的对比，西方阵营对于"持不同政见者"本来是不用给予这么热烈的官方支持的。

九、在我们面临的新形势下的第九个因素是，我们确乎感到应该从这相反的两种社会——一个是枯燥单调的集权社会，一个是眼花缭乱的自由社会——之间汲取经验。凡是抱着同情和理解态度看待当代生活的人，必然会承认公众对新奇事物的渴望和时髦的好尚给我们的生活增添了刺激。在这种鼓动下，艺术与设计中的创新和求奇的趣味，使老一代妒羡青年人。有时我们可能想把近来抽象艺术的成功说成不过是些"有趣的花帘子"，可是却不可忽视，通过新奇的抽象探索而产生的色彩缤纷的"花帘子"多么叫人开心。新的容纳力，趋时的批评家和制造商们，给了新的观念与色彩的组合以表现机会，丰富了环绕着我们的生活。甚至把旧样子翻新，也都增添了热闹。我深信，正是源于这样一种意识，大多数青年人把这些东西视为我们时代的艺术，而并不去深究在展览会序言上讲到的那些玄奥和暧昧的内容。情况似乎如此。假使舍弃了某些信念的基础，那些真正的愉快只是提供享乐。

不用多说，另一方面这种对时髦的崇拜也包含着危机，它恰恰隐伏在对我们所享受的自由的威胁之中。当然，聊以自慰的是它并非来自警察，而是来自

"盲从主义"的压力,来自害怕"落伍"、害怕被人看做守旧派或是差人一等的角色。就是在最近,一份报纸告诉它的读者们:要注意最时兴的一次个人展览,如果他们想参加"艺术竞走"的话。——艺术是没有"竞走"的,如果真有的话,我们千万要想想"龟兔竞走"的寓言。

克拉克

(肯尼思·克拉克[Kenneth Clark]
英国艺术史家、文化史家,1903—1983)

克拉克于1934年至1945年任伦敦国家博物馆馆长,后任牛津大学艺术教授,1961年至1962年任不列颠艺术委员会主席。

他的艺术史著作有《达·芬奇研究》、《伦勃朗研究》、《浪漫主义的起义》、《风景画论》、《人体艺术论》、《意大利文艺复兴》等,他所作《世界文化史讲座》电视录像,自20世纪70年代至今为各大学所采用。

下面选译他为《西方艺术事典》(J.霍尔著)所写的序言。

《西方艺术事典》序

五十年前我们已听说过,绘画的题材内容是无关紧要的;一切的关键全在形式(因此有所谓"有意味的形式")和色彩。这可以说是一种超乎常情的理论。因为,自从洞窟艺术开始,所有的艺术家对于题材内容都予以极大的重视;乔托、贝里尼、提香、米开朗琪罗、普桑或是伦勃朗,都会觉得像这样一种荒谬的理论竟会风行,简直是难以置信的。本世纪30年代以来,这种潮流开始转化。在艺术史领域中扭转局面的先驱者,是一位名为阿尔贝·瓦尔堡的首创性的天才人物,尽管由于种种原因,他本人研究的巨大成果只留下片断的资料,而他的影响却哺育了一批学者。他们发现了在中世纪和文艺复兴的艺术题材中,无数层次的思想内涵,由于"形式主义"理论的影响,几乎被几代人完全忽略了。毫无疑问,在这方面,K.潘诺夫斯基就是当时最杰出的艺术史家之一。

与此同时，在一般人中间，则日甚一日地对于过去时代艺术作品的题材内容缺少理解，很少数人读过希腊罗马的古典文学，相当少的人能像他们的父母辈那样认真地读过《圣经》。这就使得一个上了年纪的人会吃惊于何以新的一代竟然对于《圣经》的典故完全无知。至于涉及更为深奥的绘画主题，更是极少人读过《金传奇》或《外福音书》；没有这方面的知识，对于一些杰出的艺术作品的意义，例如阿列纳教堂中乔托的湿壁画，就无从把握。

虽然我们对于瓦尔堡学院以及普林顿大学美术系在这方面所作的创造性阐释工作深表敬意，不过一般有兴趣于艺术和某种古物癖好的人，所需要的却是一本说明艺术题材内容的书，它可以让每个业余研究者获得自中世纪直到18世纪末的艺术作品的必要知识。对这些主题的理解，也将使他在观赏作为“艺术作品”的雕塑或绘画时，增添巨大的愉快。古代大师对待他们选择的题材是严肃认真的。当然，他们往往遵循传统的范例，不过他们也总是希望观赏者信服他们描写领域的真实性，而且是值得铭记在心的。构图、素描以至色彩，是为了使作品的题材内容更为生动和易于理解。假使我们不知道一幅或一组绘画所描写的是什么，我们的注意力会迷失方向，而我们体会到的所谓“审美经验”也会大大削弱。

杰姆斯·霍尔先生的这本书，意图帮助非专业的艺术爱好者在观赏绘画与雕塑时掌握更多的知识。其中固然包括五十岁以上受过教育的人多半已经了解的东西，但也有相当大的一部分内容对我来说还是新的知识，因此，我料想对于其他读者也会是陌生的。本书文笔清新，编排得体，而且作为介绍西方人在形象方面的创造才能的纲要式的著作，其本身即具有阅读的价值。我愿向一切人积极推荐此书，如果他希望在参观画廊或翻阅画册时提高自己的审美趣味。